BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta casseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO XII - NUMERO 11-12 - NOVEMBRE - DICEMBRE 1951

Sommario

Direzione: Roma - Via dei Gracchi 128 - Telefono 33.138 — *Redaz. napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese*, presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580-705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via dei Gracchi 128 - Tel. 33.138 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero L. 5.800 Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Centro Internazionale del Cinema Educativo e Culturale

MARIO VERDONE

GLI INTELLETTUALI E IL CINEMA

SAGGI E DOCUMENTI

BIANCO E NERO EDITORE ★ ROMA

Prezzo L. 1500

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XII - NUMERO 11 12 NOVEMBRE - DICEMBRE 1951

Commiato e prefazione

*Le bozze di questo fascicolo, compresa la prefazione, stavano già per andare in macchina, quando mi è pervenuta inaspettatamente la comunicazione dell'*esonero *dalla direzione della rivista. Aggiungo pertanto un cordiale saluto ai lettori e agli abbonati italiani e stranieri che hanno mostrato di apprezzare la mia modesta fatica e sopratutto la serietà e l'obbiettività della rivista, che è sempre rimasta fedele al suo originario programma. Un particolare ringraziamento rivolgo a tutti quanti han dato alla rivista il contributo della loro preziosa collaborazione e del loro prestigio.*

Non è senza dolore che abbandono questa pubblicazione dopo averla fondata e diretta dal 1937 *ad oggi: mi consola il riconoscimento di quanti hanno a cuore la cultura cinematografica, senza sottintesi di sorta, e che sanno come la collezione di* Bianco e Nero, *di una mole ormai rispettabile, costituisca una vera e propria biblioteca del cinema, indispensabile per tutti gli studiosi. Mi conforta la coscienza di aver sempre, anche in tempi difficili, mantenuto fede alla dignità e alla libertà della cultura.*

* * *

Piú che una prefazione questa vuole essere una preventiva risposta alla domanda che certamente qualcuno avanzerà sui motivi che ci hanno indotto a pubblicare la sceneggiatura di Sunset Boulevard *nella traduzione accurata di Di Giammatteo. Infatti, col vento che soffia, molta critica, scardinata dalle ragionevoli fondamenta necessarie per un corretto giudizio artistico, ha accolto questo film di Billy Wilder con molte riserve, determinate unicamente dal suo contenuto.*

*Col vento che soffia sulla critica, abbiamo detto: e per la verità è da credere che seguitando di questo passo a giudicare i film per il loro contenuto "apparente", cioè la storia, secondo il metro di un'ideologia politica o di una morale dogmatica e giustificando l'*informe *con una capziosa interpretazione dello "specifico filmico", le acque finiranno per intorbidarsi a tal segno che il pubblico non vedendoci piú chiaro fra giudizi cosí contrastanti gli uni con gli altri e con lo stesso valore del film, toglierà alla critica cinematografica anche quel poco di credito che era riuscita faticosamente a conquistarsi.*

Non che si voglia escludere, trattandosi di un'espressione artistica che tanta influenza ha sulle masse, un giudizio politico e morale, ma si vuol dire che esso non è un giudizio estetico e che non può né deve influenzarlo. E, in effetti, coloro che seguono codesto metro moralistico finiscono assai spesso per sbagliare anche dal punto di vista politico e

morale giacché spostano il giudizio dal mondo che l'opera rappresenta all'opera stessa.

E' strano come coloro che non tralasciano pretesto per far di tutto una questione politica — e dai loro diversi punti di vista potrà essere anche politicamente opportuno — perdano, poi, tante occasioni che proprio i film, se giudicati da un rigoroso punto di vista estetico, potrebbero loro offrire. E' proprio annullando quelle distinzioni (distinguere non significa dividere), base di ogni riflessione filosofica e in virtú delle quali il pensiero moderno ha potuto affermare l'autonomia dell'arte, invece di approfondirle ricercandone i piú intimi rapporti nell'unità dello spirito umano, che si finisce per distruggere non solo il concetto dell'arte, ma anche quelli di moralità e di politica (1).

Qualcuno ha scritto, e qui si vuol ricordare per la veste ufficiale da lui ricoperta, che l'estetica crociana sarebbe un'estetica amorale, di fronte a quella cristiana e alla stessa estetica marxista che sono "piene di morale" e hanno in comune "la preoccupazione contenutistica" anche se la prima è "una morale con Dio" *e l'altra una "morale* con un idolo" (2). *Ora è proprio segno dell'angustia in cui si dibatte il "moralismo" non intendere l'alta moralità di un'estetica che affermando l'autonomia dell'arte rivendica di per ciò stesso la libertà e la dignità umana, e della* poesia *ci dà il concetto piú nobile ed elevato raggiunto fino ad oggi da mente umana. "Gli zelatori della locupletazione della poesia... fastidiosi non per altro che per il contrasto tra la loro apostolica presunzione e l'effettiva e totale inintelligenza di quello di cui discorrono" leggano e meditino il paragrafo V del I capitolo de* La poesia *di Benedetto Croce, da cui le parole tra virgolette sono tolte, e, forse, capiranno come sia sciocco andare "lamentando, e a frusto a frusto mendicando, della moralità da introdurre nella poesia, quando la legge morale vive nel sentimento perché è il centro di tutta la vita pratica". Non molto diversamente aveva detto il Gentile nei paragrafi* 8-9 *cap. IV, parte II della sua opera* La filosofia dell'arte (3), *paragrafi*

(1) La battaglia per una nuova cultura non può né deve cominciare con un atto di grave incultura quale è quello di non intendere il valore dell'arte. Gramsci nei suoi appunti (*Letteratura e vita nazionale*) ha messo in guardia ripetutamente i marxisti dal cadere in questo grave errore: rimandiamo al suo libro senza ripeterci nelle citazioni.

(2) Ugo Sciascia, Segretario generale dei centri cattolici cinematografico, teatrale e radiofonico: *Estetica con Dio, estetica senza Dio*, in *Eco del Cinema* Anno II, n. 10, ottobre 1951.

E' sintomatico che in questo stesso scritto, nel quale si condannano all'inferno i crociani, si legga: « Il fatto che il marxismo abbia copiato atteggiamenti della dottrina cattolica (fratellanza umana - dogmatismo - misticismo - ecc.) e perfino dal punto di vista formale le sue strutture riproducano quelle della Chiesa cattolica (senso gerarchico) porta nella prassi a strani accostamenti ».

V. anche su *L'Eco del Cinema* del 15 gennaio 1952, la risposta di L. Chiarini: 2° *comandamento.*

(3) L'influenza stimolatrice del libro di Gentile su quanto scritto da Benedetto Croce, specie a proposito del sentimento, è rilevata dal Garbari nel volume *Genesi e svolgimento storico delle prime tesi estetiche di B. Croce*, Fussi, Firenze, pp. 114-115.

anche questi che converrebbe rileggere o leggere a tutti gli "zelatori" pieni di morale e preoccupati del contenuto dell'arte.

In un recente convegno di studi cinematografici, riproponendosi questi problemi da parte di taluni partecipanti non fu difficile dimostrare che anche per ritrovare quello che essi cercano nelle opere d'arte "la vita in tutta la sua complessa costituzione, col suo valore morale, con i suoi ideali, con la scienza, con la filosofia, col suo contenuto religioso" (GENTILE) *e potremmo aggiungere la realtà, la natura — purché s'intendano nel loro retto significato — occorre che vi penetrino attraverso la forma e che lo vivano e rivivano nella poesia. Unico criterio, dunque, di valutazione dell'arte resta sempre e solo il giudizio estetico.*

*Tutto ciò non significa che sul piano pratico non si debba intervenire (famiglia, scuola, censura) ponendo delle limitazioni alla circolazione dell'opera d'arte suggerite da considerazioni morali: e certo le edizioni purgate per i ragazzi delle scuole medie dell'*Orlando furioso *o del* Decamerone *rispondono a una giusta esigenza come certi divieti della, fin troppo larga in questo senso, censura cinematografica, resi necessari dallo scarso controllo che le famiglie esercitano sui giovani. Ma l'immaturità di un determinato pubblico di spettatori o di lettori, che suggerisce siffatte cautele non inficia la moralità delle opere, né può essere fondamento di un giudizio estetico. E' da credere che anche quegli accesi moralisti, giacché in questi atti pratici è questione di misura, che vanno ponendo foglie di fico sui nudi delle statue non pensino con ciò di dare un giudizio artistico e nemmeno morale.*

Forse questa divagazione e i cenni e le citazioni che si son fatte intorno al problema arte e morale *potranno apparire sproporzionate a proposito di un film il cui valore artistico certamente ha dei limiti. D'altra parte esso rappresenta un caso tipico e dimostrativo della pericolosa china su cui sta scivolando la critica cinematografica: quella critica che nega a* Sunset Boulevard *validità artistica alla stregua di un'interpretazione politica o morale del suo contenuto, che travisa o non intende proprio per averne trascurata la forma, rappresentata da uno stile magistrale e coerente, mentre esalta, per esempio* Linciaggio, *sempre per le stesse ragioni, che è opera* informe *e assolutamente da respingere sul piano estetico.*

Pubblichiamo, dunque, questa sceneggiatura non soltanto perché da un punto di vista tecnico può essere studiata come un ottimo esempio di struttura narrativa cinematografica, ma anche perché intendiamo ribadire su una rivista come la nostra, che non è politica, ma di studi cinematografici, il principio del rispetto dell'opera artistica, della sua valutazione e comprensione e quello della libertà stessa dell'artista, principî che sonno pure un fondamento essenziale anche per ogni possibile "fratellanza umana".

Luigi Chiarini

L'audacia di Billy Wilder

Un giudizio complessivo su Billy Wilder è prematuro. Non si può prevedere che cosa egli sarà indotto a fare, quali compromessi dovrà accettare, quali adattamenti e compensi escogiterà. Uomo assai abile e scaltro, pieno di risorse inventive, Wilder ha saputo imporsi all'attenzione con mezzi inconsueti. Questa potrebbe essere una formula sotto cui comprendere tutta la sua attività, passata e futura, se immediatamente non ci si accorgesse — appena accennata l'ipotesi — che cosí argomentando ci si mette già fuori strada. D'accordo, fra i registi americani (tale aggettivo gli spetta di diritto e non sapremmo definirlo in diverso modo anche se domani — previsione non azzardata — lo vedessimo impegnato altrove) egli si distingue nettamente: per certa sua vena ribellistica, certa volontà di conquistarsi una propria autonomia, certo fondo culturale non completamente assimilabile dalla « media » intellettuale di Hollywood.

La difficoltà del giudizio complessivo — sorte comune ad ogni uomo di cinema, persino quando l'opera sia esaurita fisicamente (un Griffith o un Eisenstein per esempio) o quando la primitiva vena sia praticamente inaridita (un Vidor, forse un Pabst) — può provocare distorsioni nei giudizi singoli, e pericolosi fraintendimenti. Non si sta mai abbastanza attenti alle conseguenze che possono derivare dalla troppa luce gettata su di un particolare, e dal successivo predominio di tale particolare su tutto il resto, anche su quei nuovi elementi che dovessero emergere. Si finisce per considerare la « novità », la « cosa nuova » come transitoria, insignificante: il giudizio è già dato, concluso e codificato. Billy Wilder è uno di quelli che potrebbe far piú duramente le spese di queste affrettate conclusioni.

Alla fine ci si trova in un vicolo cieco. Ecco qui alcuni punti fissi, già prossimi a trasformarsi in pregiudizi: la solidità e l'efficacia dell'impianto narrativo dei film, la crudeltà come maniera e consuetudine, il cinismo, il sostanziale disprezzo dell'uomo, l'abilissimo conformismo, l'ipocrisia. Anche le qualità positive (oltre a quelle piú strettamente formali e tecniche già indicate nella solidità dell'impianto narrativo) potrebbero dar consistenza al pregiudizio in formazione: si è già pronti a parlare di « capolavoro » dinanzi alla potenza dell'introspezione psicologica, al (cosí si dice) coraggio delle sue « indagini », a quel suo mettere a nudo l'atroce assurdità di certe situazioni umane.

Sunset Boulevard si è trovato al centro di questi contrastanti inte-

ressi critici. Ha fatto coagulare le interpretazioni sommarie di cui si è detto, ne sta preparando il passaggio all'immobilità del pregiudizio. Si è convinti che, con questo film il regista abbia svelato compiutamente se stesso, le virtú per gli uni, gli irreparabili « vizi di origine » per gli altri. Anche Wilder si avvia ad essere catalogato nella cosiddetta « storia del cinema », dove i giudizi si rincorreranno sempre uguali, fabbricati in precedenza e utilizzabili in tutti i modi. Occorre reagire. Ma, basta questo? Limitarsi alla reazione (giusta e urgente) significherebbe in fin dei conti appellarsi a un principio generale precostituito, a un andar controcorrente per il gusto, o anche per la necessità, di andarci. Capovolgere — è la via piú facile — giudizi che si ritengono affrettati e pericolosi non è ancora un apporto positivo all'opera di comprensione. Per cui, tutto sommato, è meglio accingersi al lavoro muovendo da un'altra parte, penetrando nel « mondo » di Wilder per scoprire su quali elementi poggi e in qual maniera si comporti dinanzi all'ambiente, alla cultura in cui vive. Le conclusioni verranno a suo tempo, e se pure qualcosa occorrerà anticipare, non si dimentichi il valore provvisorio e instabile di quanto si verrà dicendo. Se non si adotterà (per Wilder come per gli altri) questo metodo, non si verrà mai a capo di nulla. E la « storia del cinema » rimarrà sempre una immobile e inutile cosa, nata dalla stratificazione di giudizi contingenti e di breve respiro, ai quali si è attribuito un'importanza eccessiva. Non per nulla si parla cosí spesso di « revisioni » per questo e per quello. A torto e a ragione. A ragione perché molto di quel che è stato detto appare oggi chiaramente insostenibile, o goffo; a torto perché in realtà non si tratta di « rivedere », aggiornare o mutare giudizi precedenti, ma si tratta di cominciare una buona volta a « giudicare », con tutto ciò che il giudizio comporta dinanzi alla responsabilità di raccogliere un materiale sicuro per una autentica « storia del cinema ».

Fuori di questa paziente ricerca restano, o la disinvoltura del giudizio formulato prima di aver acquisito una preparazione specifica, o il resoconto cronistico, l'utile, ma insufficiente cronistoria. Tanto vale preferire il secondo metodo, quello di cui abbiamo il piú recente esempio nella parte aggiunta (« The Film since then ») al vecchio « The Film Till Now » di Paul Rotha. A proposito di Wilder, Richard Griffith, autore dell'aggiunta, scrive « A producer-writer-director team which has caused wide interest is Charles Brackett and Billy Wilder, with *Double Indemnity* and *The Lost Week-End*. Wilder, an Austrian who worked first as a writer in Berlin (*People on Sunday*) and then as a director in Paris, went to Hollywood in 1933 and collaborated with Charles Brackett on the scripts of *Ninotchka* and *Ball of Fire*, among others. His first direction assignments did not cause comment; *The Major and the Minor* (1942) and *Five Graves to Cairo* (1943), but the next year *Double Indemnity* showed Wilder as a first-rate craftsman with a fine sense of movie for melodrama. The film was in the same style as the other 'psychological' thrillers, *The Blue Dahlia* and *The Spiral Staircase* with tough clipped dialogue by Chandler and fast-moving continuity reminiscent of Rowland Brown's *Quick Millions* in

1931. Indeed, in technique these films rediscovered many of the technical virtues that made the early gangster cycle so well remembered. Wilder's next picture was from Charles Jackson's notorius *The Lost Week-End,* in many ways a disappointing adaptation which failed to transmit to the screen the subtleties of the original.

« Much admired by the aesthetes, it caused a sensation because of its subject of a pernicious alcoholic, but it was no step forward for Brackett and Wilder. The last film of this team, *The Emperor Waltz,* is a semi-musical in the worst possible, taste, conforming to all the well-worn Hollywood clichés. Wilder's most promising work to date is certainly the dynamic *Double Indemnity* ».

Preparare, dunque, un materiale sicuro per una « storia », non fare storia: né con l'insolenza del giudizio definitivo, quando ciò non è possibile, né con l'elencazione superficiale dei dati e delle fonti. In questo caso, pensiamo ancor piú che all'inserimento di Wilder nella « storia del cinema », al tentativo — sempre piú preciso, a mano a mano che il materiale viene selezionato — di comporre una « storia personale ». Il regista austro-americano la può pretendere a buon diritto, giacché, quali che siano le conclusioni cui domani si arriverà, egli rappresenta fin d'ora qualcosa da ricordare per sé, un « fenomeno » degno di studio. Nell'istituire il rapporto fra lui e l'ambiente, i due elementi appaiono bene individuabili; e dal rapporto nasce una personalità; l'influsso dell'ambiente provoca reazioni che non hanno un carattere standardizzato. Resterà da stabilire — ecco il punto primo della ricerca — se ci si trova di fronte a reazioni soltanto esterne (appariscenti e, in un certo senso, clamorose) oppure se Wilder reagisce con forza e impegno maggiori, se è in grado di lasciare un segno durevole. Anche a noi — come è accaduto a qualche altro — sembrerebbe di poter già risolvere questo problema, e decidere subito in uno dei due sensi. Ma ce né asteniamo ancora, per i motivi che si son detti.

Accettate queste doverose limitazioni, ci si può tuttavia chiedere: esiste almeno, considerando le opere « maggiori » di Wilder, una costante rintracciabile con sicurezza sufficiente, un'impronta già grosso modo definibile é che ci chiarisca in linea di massima il significato di questa personalità? Crediamo di sí. E pensiamo che tale impronta la si debba trovare esaminando i risultati cui ha dato origine il contatto tra una formazione culturale europea (in particolare tedesca e con l'apporto « decisivo » dell'espressionismo) e il « nuovo mondo » della cultura americana (di quella piú influenzata dalle preoccupazioni critiche nei confronti di una società e di un costume). Questo contatto distingue Wilder dai registi americani che hanno battuto strade in apparenza affini alla sua, dal documento « realistico » (il ciclo del gangsterismo, per citarne una specie sola e per adottare l'espressione, piú su riferita, di Richard Griffith) alla satira piú o meno aspra. E lo distingue pure dai registi tedeschi emigrati — da un Lang del miglior periodo americano, ad esempio — che bene o male si presentavano negli Stati Uniti

denunciando una preparazione culturale nata nel medesimo ambiente, sotto l'impulso delle medesime correnti di pensiero.

In Wilder si è andata operando a poco a poco — attraverso scosse violente, oggi tutt'altro che placate — una specie di fusione tra i due fattori concomitanti. Il risultato della fusione, riconosciamolo, è incerto, non lo si può isolare con facilità dalla massa di elementi eterogenei che confluiscono. Ma ciò non impedisce che si possa tentare un'interpretazione, secondo una linea abbastanza conseguente. I motivi maggiori dell'espressionismo tedesco del primo dopoguerra sono connaturati allo spirito del regista. V'è in lui — e affiora di continuo nei suoi film — la rabbiosa impotenza dell'intellettuale dinanzi ad una realtà in cui le forze operanti (dell'individuo, della società, delle ideologie) sono giunte al grado estremo di tensione; ed è una tensione volta a distruggere, a disgregare, a sovvertire. Come, ed in qual senso? E' la domanda che ha paralizzato l'azione dell'espressionismo. Wilder nasce di qui, viene immediatamente dopo che la domanda è stata posta.

La realtà suscitò un senso di orrore, e ciò avvenne quando l'epoca guglielmina, in Germania, si avviava al tramonto, alla catastrofe della guerra. I bersagli degli intellettuali piú vivi allora (una vita effimera, esaurita tutta nella veemenza esteriore: si tenga presente questo fatto quando ci si accosta a Wilder) furono l'ipocrisia, il filisteismo borghese, la crassa autosoddisfazione di chi pensa di aver raggiunto il meglio di se stesso in un'esperienza rigorosamente ordinata al di fuori e piena di soffocati contrasti interni, il predominio delle macchine nell'organizzazione del lavoro, il pauperismo sempre piú diffuso e giudicato una conseguenza, appunto, di quella eccessiva meccanizzazione. Tutto ciò, ai primi espressionisti parve mostruoso. E non solo lo accettarono come tale, ma ne esasperarono il tono: lottare contro il filisteismo significava, per essi, avere il coraggio di affondare le mani in quel putridume, di portarlo alla luce senza pietà, di gettarlo in faccia a chi non voleva vedere. Riaffiorò il gusto della necrofilia, non nuovo nella letteratura tedesca, e fu condotto alla massima esaltazione; nacquero — indichiamo il prodotto piú significativo — le atroci poesie di Gottfried Benn, che, con quel loro analizzare la decomposizione del corpo umano, si trovarono pericolosamente in bilico fra la scienza e la pazzia.

Al furore dell'orrido seguí la ribellione contro la società. Era intervenuta la guerra, poi la sconfitta e il crollo delle vecchie impalcature sociali. L'espressionismo entrò nella fase piú attiva, assunse una coloritura umanitaristica, di redenzione dalla schiavitú delle convenzioni e dai vincoli della miseria; si lottò per la distruzione di quel putridume che prima era stato soltanto denunciato, si evocò l'immagine di una vita piú libera, piú sopportabile e umana. Dalle scene dei teatri tuonarono Hasenclaver, Kornfeld, Toller, Kaiser e molti altri. Ora, è importante osservare che Wilder — a Vienna e a Berlino — assistette a questa seconda fase dell'espressionismo, e alla successiva rapidissima dissoluzione. Ma la sua opera — parecchi anni dopo — avrebbe dimostrato una cosa sintomatica: lo spirito del regista era maggiormente sensibile alla prima fase, quella dell'esplosione delle forze piú basse,

demolitrici e spietate, dell'intelligenza tedesca. L'orrido e la necrofilia erano destinati ad esercitare una influenza assai piú profonda che non le fragorose invocazioni per una umanità redenta. Questo anche perché egli fu testimone dell'inutilità realmente tragica di quegli sforzi, e vide frantumarsi ad una ad una le illusioni degli espressionisti. Ciò fu importante per la sua formazione culturale, in due sensi: da una parte egli acquistò la convinzione che quell'agitarsi convulso e disordinato non avrebbe mai potuto avere effetto sul terreno pratico e sarebbe sfociato in opposti estremismi incapaci di risolvere il problema; dall'altra comprese che quel punto di partenza ideologico aveva conseguenze gravissime per qualsiasi « espressione » che tentasse di sollevarsi sopra la cronaca o la declamazione esagitata del retore. Fu, per lui, un implicito rinnegare il secondo espressionismo, mentre veniva riconfermato un istintivo attaccamento alla prima fase, che meglio corrispondeva alle sue personali tendenze.

Non è tutto. Un altro aspetto dell'espressionismo ci sembra abbia agito su Wilder. Respingendo ogni contatto con quanti condussero l'espressione teatrale (e, insieme, poetica, romanzesca ed anche cinematografica: *Das Kabinett des Dr. Caligari*) ad un balbettio incoerente ed esasperato, egli si avvicinava a coloro che ponevano la piú vigile attenzione ai problemi della struttura drammatica, che tentavano di disciplinare l'empito incontrollato della rivolta in una reale forza rappresentativa, in una « macchina » perfetta e potente. In effetti, costoro non seppero creare lo sperato equilibrio se non in rarissime occasioni e per lo piú risolsero le loro opere in un senso tutto esterno: nello sforzo di disciplinare ciò che forse — per sua stessa natura — non si poteva disciplinare, guadagnarono in consistenza strutturale quanto perdettero in sincerità e in vigore. Una accreditata — e, pare a noi, sostanzialmente giusta — interpretazione dell'opera di Georg Kaiser, pone questi, che fu il piú noto degli espressionisti teatrali, nella categoria di cui appunto si è detto. E da Kaiser, il futuro regista di *Sunset Boulevard* qualcosa dovette imparare. Non cerchiamo fra i due corrispondenze dirette, né motivi di ispirazione comuni; cerchiamo piuttosto una comune tendenza a costruire robustamente, ad armonizzare gli elementi della composizione senza rinunciare alla violenza drammatica dei fatti, e ciò in contrasto con quegli espressionisti che — contemporanei per Kaiser, quando lavorava per il teatro, e presenti nel ricordo a Wilder, regista cinematografico — di tutto si preoccupavano meno che di dar comprensibilità logica e saldezza alle proprie opere.

Dalla letteratura polemica, se non propriamente espressionista, della Germania pre e postbellica, Wilder trasse spunti fondamentali per la sua preparazione. Dopo gli accenni precedenti, ci restringiamo ad uno solo, che ebbe un'eco diretta anche nel cinema ed acquistò perciò un significato particolare nei confronti dell'allora esordiente soggettista e sceneggiatore (*Menschen am Sonntag,* cui Wilder collaborò, è del 1929). Heinrich Mann scrisse nel 1905, con *Professor Unrat,* un feroce atto di accusa contro la mentalità imperante nel sistema educativo

tedesco: era un motivo che ricorreva spesso, uno di quelli in cui prendeva forma piú drastica la volontà di ribellione e di rinnovamento, sociale e umano, propria di certa cultura germanica nei primi lustri del secolo.

Venticinque anni dopo von Sternberg trasferirà questo motivo nel cinema, accentuando e al tempo stesso impreziosendo la ferocia dello scrittore. Di mezzo v'erano stati la guerra perduta ed un convulso dopoguerra, eppure quel tema era ancora sentito attuale: in piú, le tinte si erano ulteriormente incupite, l'atmosfera di instabilità morale risultava piú cruda, piú beffardo l'atteggiamento di condanna verso quel simbolo di tutta una educazione sbagliata. Allo sdegno era subentrato il cinismo, un disprezzo compiaciuto. Intorno v'era un'aria pesante di corruzione, di disfacimento fisico (un richiamo al primo espressionismo) che sollecitava la fantasia del regista oltre ogni limite e lo induceva a levigare raffinatamente il quadro che componeva. Ci si poteva addirittura sovvenire — con un salto pauroso e impensato nel tempo — di certi inverosimili compiacimenti del Seicento barocco, che so, di qualche descrizione atrocemente accarezzata dal Marino nella « Strage degli innocenti ». Tutto questo, in Wilder, non lo troveremo piú, o semmai lo troveremo sotto forme ben altrimenti sorvegliate. Ma si pensi ad alcune descrizioni d'ambiente in *Sunset Boulevard*, o a qualche « visualizzazione » di stati d'animo in *The Lost Week-End*, e la coincidenza salterà immediatamente agli occhi.

Quando si parla di un Wilder sorvegliato, sempre attento a contenere l'espressione entro solidi argini, ad evitare gli eccessi o almeno a risolverli nella maggior possibile secchezza di tono, si viene già a contatto con il secondo elemento della sua formazione culturale: l'elemento americano. Dinanzi ad una letteratura, e ad un'arte in genere, tanto disadorna e « cronistica » (almeno nel complesso e per tendenza) quanto enfatico era stato l'espressionismo che aveva dominato i suoi anni giovanili, Wilder subisce un graduale processo di « riadattamento » spirituale. Forse, sono i problemi della forma che piú lo interessano non appena prende contatto con l'ambiente americano. Non proprio di una forma specifica (quale poteva già essergli offerta da certo cinema di ambiziosi sociali o dal filone appena affermatosi del film gangsters, intorno al 1934 allorché egli giunse negli Stati Uniti), ma piuttosto di un modo di esprimersi veduto ancora molto genericamente, e colto qua e là nella nuova cerchia culturale. Verrebbe fatto di ricordare, per supposizione, i nomi di un Dreiser, di un Cain o, in misura minore, di un Faulkner. Si operò comunque — ed i film che piú tardi dirigerà lo confermeranno — un distacco dal nucleo piú propriamente lirico dell'espressionismo, da quella violenza verbale con cui si intendeva dar libero corso alla piena indistinta dei sentimenti. Il fallimento dell'espressione teatrale tedesco fu dovuto anche a questa incapacità (o a questo rifiuto programmatico) di dare una vera e propria organizzazione strutturale al conflitto drammatico: le parole dei personaggi restavano allo stato di sfogo e di imprecazione, non si distendevano in un dialogo realmente

efficace, sicché l'autore parlava per bocca dei personaggi con un solo tono, sempre uguale e privo di sviluppo. Wilder volse le spalle a questi conati, prese semmai la via di Kaiser, piú sicura o che piú sicura sembrava. Conservò parecchi degli impulsi espressionistici, ma cercò di adattarli alla nuova situazione (ammaestrato dagli errori di quelli che, in Germania, si erano votati all'insuccesso), li organizzò secondo formule collaudate (non si dimentichino le esigenze pratiche della produzione industriale hollywoodiana, e non era certo un Wilder che si sarebbe potuto sottrarre ad esse), in parte li diluí. Quel che era accaduto a Kaiser, il quale aveva portato l'espressionismo — movimento di pochi — al successo popolare, accade a Wilder.

Che cosa, propriamente, è rimasto in lui dell'espressionismo? Difficile rispondere con sufficiente precisione. I suoi film maggiori (tralasciamo naturalmente le divagazioni, come *The Emperor Waltz* o *A Foreign Affair*) contengono troppe cose, a volte contrastanti fra loro, perché si possa già adesso veder chiaro. Di innegabile v'è che egli ha trasfuso alcune sue fondamentali preoccupazioni « da espressionista » nei temi americani scelti di volta in volta con non poca coerenza. Se si guarda con attenzione, si finisce per scoprire che bene si inquadrano nell'ambito ideologico tipico dell'espressionismo, problemi come quello del sesso e del delitto (*Double Indemnity*), o quello dell'alcolismo (*The Lost Week-End*), o, ancora, quello del crollo psichico d'una donna che sopravvive a se stessa e alla sua giovinezza; e di piú diremmo che vi si inquadra l'altro, del feroce individualismo dell'uomo pronto ad ogni bassezza pur di affermare la propria potenza, di quel tragico superomismo borghese che gli espressionisti condannarono e al tempo stesso, inconsciamente, subirono (*The Big Carnival*). L'ultimo caso è veramente indicativo, e riflette meglio degli altri quel curioso contrasto che pare esser proprio, e distintivo, della personalità di Wilder, sempre incerto se condannare con gesto sprezzante o se cedere alla seduzione esercitata da quel cinismo quasi eroicizzato cui si informa l'azione dei personaggi. E questo strano dualismo, questa indecisione che vorrebbero sembrare un atteggiamento di superiorità « al di là del bene e del male », non li sapremmo giustificare altrimenti che istituendo un parallelo con l'intima contraddizione che già aveva dilaniato l'espressionismo.

Su alcuni particolari significativi — che potrebbero addirittura dar luogo ad un esame a sé — non insisteremo. Qua e là vi abbiamo già accennato, e qui li richiamiamo soltanto per indicare una speciale « persistenza » che è lungi, ancor oggi, dal venir meno. Vogliamo dire, il gusto dell'orrido e del repulsivo, che fa capo al « fenomeno » tipizzato in Gottfried Benn, anche se non direttamente a lui: il pipistrello evocato dal delirio di Don Birman in *The Lost Week-End,* i topi nella piscina vuota e il cadavere dello scimpanzè in *Sunset Boulevard,* il rettile che striscia sulla volta del cunicolo in cui è imprigionato Leo Minosa, in *The Big Carnival*. Si potrà obiettare che di fronte alla spaventosa necrofilia del Benn, questo è ben poco. Naturalmente, ma l'animo

non è dissimile. Che il risultato sia diverso lo comprendiamo pensando non solo alla impossibilità di immaginare sullo schermo, dinanzi ai milioni di spettatori, quelle nefande crudezze, ma anche all'atteggiamento di Wilder nei riguardi dell'espressionismo, e in linea generale abbiamo già visto qual'è.

Dopo le osservazioni fatte, sorge un dubbio: se sia, questo di Wilder, l'atteggiamento da assumere dinanzi al « mondo » americano, per comprenderlo. L'atteggiamento giusto — intendiamo — utile e capace di dar frutti. Se, cioè, attraverso l'espressionismo si possa giungere a contatto con la vita americana, e interpretarla nell'intimo, sí da ricavarne opere di duraturo valore. Ecco un altro problema fondamentale da risolvere per poter decidere del posto che tocca a Wilder nel quadro del cinema statunitense. Intanto, se dovessimo precisare ancora il riferimento alla cultura americana con cui il regista ha piú familiarizzato, metteremmo in secondo piano — dopo l'opportuno ma fugace accenno iniziale — i Drieser, i Cain e i Faulkner. Punteremmo invece su uno scrittore come Scott-Fitzgerald, e andremmo a cercare, ad esempio, in un romanzo come *Tender Is the Night* l'ausilio per penetrare un po' piú a fondo nel rapporto fra l'europeo Wilder e quella società di cui sembra essersi fatto giudice. E' un fatto che non sarà sfuggito a nessun lettore di Scott-Fitzgerald: il progressivo disfacimento intellettuale del medico, protagonista di *Tender Is the Night* adombrava due problemi-cardine della moralità americana: la donna e il denaro. Il romanzo vi ruotava intorno senza mai staccarsene e finiva per esemplificare una « sconfitta » (il medico cede alla donna e alla ricchezza, e annienta con le sue stesse mani la propria personalità) che ad un europeo non poteva non apparire giustificata troppo sommariamente. Dinanzi a problemi analoghi s'è trovato Billy Wilder, il quale si è acconciato a risolversi suppergiú secondo il metodo di uno Scott-Fitzgerald (è appena necessario notare che il Joe Gillis di *Sunset Boulevard* segue una parabola simile a quella del medico di *Tender Is the Night*). Inoltre, fedele alla sua preparazione espressionistica, li ha esasperati, incrudelendo fin che gli era possibile sui personaggi, e preoccupandosi solo in via secondaria delle giustificazioni.

Wilder mostra di credere all'esistenza di un solo tipo umano, arido, spietato, sconvolto nell'intimo, corroso da un'atavica tendenza all'immoralità, negato all'ideale. E', in fondo, la speranza delusa degli espressionisti, con questa differenza: che egli, per cosí dire, si compiace della delusione e vi si immerge. *The Big Carnival* ci svela senza piú equivoci ciò che avevamo sempre sospettato: che nel compiacimento v'è anche oltre la tendenza connaturata, un sottile calcolo. L'effetto che se ne ottenne riscuote successo, in una misura che non si sarebbe potuta immaginare; allora lo si insegue a bella posta, e a questo scopo si affilano le armi. L'obiettivo da raggiungere è chiaro davanti agli occhi di Wilder.

Chi si salva dalla condanna? Nessuno, se non dei fantasmi, personaggi di poca consistenza umana: la fidanzata di Don Birnam (*The*

Lost Week-End), Betty (*Sunset Boulevard*), il direttore del giornale di Albuquerque (*The Big Carnival*). Tipi fondamentalmente « sani », ma Wilder sembra tenerne poco conto. Si vede bene che non è convinto della loro vitalità: essi sono ancora fuori dal suo mondo. Se entrano nei film, è piú per esigenze di chiaroscuro (esigenze strutturali, di composizione) che per costituire il polo attivo del dramma. S'è detto: dei fantasmi. E per Wilder sono ancora dei fantasmi l'abnegazione e l'energia vitale (la fidanzata di Don), il limpido entusiasmo dei giovani (Betty), la solida, istintiva e perfino rozza moralità dell'uomo (il direttore del giornale). Fantasmi, o schemi. Resta, dunque, pressoché sola, la condanna. Abbiamo visto di che genere è, quali conseguenze provoca. Wilder sembra chiuso dentro di essa, volontariamente.

Fernaldo Di Giammatteo

N. B. — Per un ragguaglio piú diffuso e particolare su *Sunset Boulevard*, si veda « Bianco e Nero », numero 5 del maggio 1951: «I film », a pagina 73.

Sunset Boulevard

Dissolvenza di apertura

Un marciapiede. In sovraimpressione la dicitura: « Un film Paramount ». *La m. d. p. carrella* indietro sino a scoprire una palina che reca scritto: SUNSET BLVD. *Continua il carrello indietro,* sull'asfalto della strada. In sovraimpressione si succedono i titoli di testa:

WILLIAM HOLDEN

GLORIA SWANSON — ENRICH VON STROHEIM

con

NANCY OLSON
FRED CLARK
LLOYD GOUGH
JACK WEBB

e

CECIL B. DEMILLE
HEDDA HOPPER
BUSTER KEATON
ANNA Q. NILSSON
H. B. WARNER
FRENKLYN FARNUM
RAY EVANS
JAY LIVINGSTON

Soggetto e sceneggiatura di

Charles Brackett — Billy Wilder

D. M. Maschman jr.

Direttore della fotografia	John F. Seitz, A.S.C.
Scenografia	Hans Dreier e John Meehan
Effetti fotografici speciali	Gordon Jennings, A.S.C.
« Trasparente »	Farciot Edouart, A.S.C.
Arredamento	Sam Comer e Ray Moyer
Supervisione del montaggio	Doane Harrison
Costumi	Edith Head
Montaggio	Arthur Schmidt
Trucco	Wally Westmore
Registrazione del suono	Harry Lindgren e John Cope
Aiuto regista	C. C. Coleman, jr.

I.A.T.S.E. Insignia - Paramount Pictures Corporation
Registrazione Western Electric
Approvato dalla MPAA, certificato n. 13955
Visto e classificazione del « Nazional Board of Review »

Musica
di
FRANZ WAXMAN

Prodotto
da
CHARLES BRACKETT

Regía
di
BILLY WILDER

1 - (continua l'inquadratura con cui il film si è iniziato, sotto i titoli di testa). *Panoramica verso l'alto,* sino ad inquadrare tutto il Sunset Boulevard. Vengono verso la *m. d. p.* due motociclette, seguite da tre automobili della polizia.

(Musica. Sirene. Rombo di motori.)
VOCE DI GILLIS: Si, è il Sunset Boulevard, a Los Angeles, California. Sono le cinque del mattino. Ecco la squadra mobile... con i giornalisti.

Panoramica rapidissima per seguire il « corteo », che passa oltre.

Dissolve in:

2 (C. L.) - Sunset Boulevard. Le motociclette e le macchine della polizia vengono verso la *m.d.p.*

(Musica. Sirene. Rombo di motori.)
VOCE DI GILLIS: In una di queste grandi ville, alla periferia, è stato commesso un assassinio. Se ne occuperanno le ultime edizioni dei giornali.
(Musica. Sirene. Rombo di motori.)

Dissolve in:

3 (C.L.) - Sunset Boulevard. I due

motociclisti entrano in campo e svoltano in una strada laterale.

VOCE DI GILLIS: Ne sentirete parlare alla radio, vedrete i particolari alla televisione. C'è di mezzo una « diva » del « muto »... una delle piú famose.

4 (C.L. dall'alto) - L'esterno della villa di Norma Desmond. Entrano in campo i due motociclisti e si fermano. Seguono le macchine della polizia. Ne scendono gli agenti, i giornalisti e i fotografi. Sciamano verso l'ingresso della villa e salgono la scaletta che conduce alla piscina. (*La m.d.p. segue* quelli che si avviano per ultimi).

(Musica. Sirene. Rombo di motori.)

VOCE DI GILLIS: Ma prima che la notizia vi giunga « gonfiata » e alterata, prima che ci mettano le mani i giornalisti di Hollywood, forse non vi dispiacerà sapere come sono andati, realmente, i fatti. E' cosí? Allora, ecco l'occasione buona. Nella piscina della villa dove abita la « diva », galleggia il cadavere di un giovanotto... con due pallottole nella schiena e una nello stomaco.

5 (C.L.) - Agenti, giornalisti e fotografi (che fanno scattare le macchine) intorno alla piscina, in cui galleggia il cadavere.

(Musica.)

VOCE DI GILLIS: Non è una persona importante, vi assicuro. Si tratta di un soggettista cinematografico che aveva all'attivo un paio di film di secondo piano.

6 (C.M. dal basso) - Il cadavere di Gillis nella piscina, inquadrato di sotto. Sul fondo, visti attraverso l'acqua, gli agenti e i giornalisti. Si scorgono i lampi delle « vacublitz ».

(Musica.)

VOCE DI GILLIS: Poveraccio. Aveva sempre desiderato una piscina. Beh, alla fine ce l'ha avuta... ma l'ha pagata un po' troppo cara.

Si passa alla rievocazione.

Facciamo un passo indietro.

(Musica termina.)

Dissolve in:

7 (C.L.L. dall'alto) - Hollywood. Ivar Street sino a Hollywood Boulevard. Animazione.

VOCE DI GILLIS: Tutta la storia è cominciata sei mesi fa.

Panoramica verso un edificio di « Alta Nida ».

(*Musica di piano*).
Abitavo in una casa che dominava le vie Franlkin e Ivar. Era un periodo brutto per me. Da molto tempo ero senza lavoro.

La m.d.p. penetra nell'alloggio di Gillis attraverso la finestra.

Me ne stavo a casa, a spremermi dal cervello soggetti originali... due alla settimana.
(*Cessa il piano*).

Dissolve in:

8 (C.M.) - Alloggio di Gillis. Questi, in pigiama, è seduto sul letto. Scrive a macchina. *Carrello avanti,* attraverso la finestra.

(*Musica*).
(*Ticchettio della macchina da scrivere*).

VOCE DI GILLIS: Però, sembrava non fossi più in vena... Forse i soggetti non erano abbastanza originali. Forse lo erano troppo. Non lo so. So soltanto che non riuscivo a venderli.

La m.d.p. si ferma inquadrando Gillis.

(*Suona il campanello*).
GILLIS: Sì.

(*Nuova scampanellata*).

Gillis si alza. *La m.d.p. lo segue,* mentre va alla porta, apre. Entrano due uomini.

(*Quando si apre la porta, la musica cessa*).
PRIMO ESATTORE: Joseph C. Gillis?
GILLIS: Esatto.

I due guardano in giro. Uno dei due consegna a Gillis un cartoncino.

SECONDO ESATTORE: Siamo venuti per la macchina.
GILLIS: Che macchina?

Il secondo esattore indica un foglio.

SECONDO ESATTORE: 1946, Plymouth apribile. Immatricolata « California 40 R 1-16 ».

Consegna il foglio a Gillis.

PRIMO ESATTORE: Dove sono le chiavi?

9 (P.M.) - Gillis getta in un canto il foglio, ma trattiene il cartoncino.

GILLIS: Perché dovrei darvi le chiavi?
PRIMO ESATTORE (*f. c.*): Perché la società è stanca di aspettare.

10 (P.M.) - I due.

Perché lei non ha pagato le ultime

tre rate. E perché abbiamo un ordine di sequestro. Avanti... le chiavi.

SECONDO ESATTORE: O preferisce che la solleviamo e ce la rimorchiamo via?

11 (P.M.) - Gillis, con il cartoncino in mano.

GILLIS: Calma, ragazzi. La macchina non è qui.

PRIMO ESATTORE (*f. c.*): Oh guarda.

GILLIS: L'ho prestata ad un amico che è andato a Palm Springs.

12 (P.M.) - I due si scambiano un'occhiata.

PRIMO ESATTORE: Un viaggio per ragioni di salute, immagino.

13 (P.M.) - Gillis piega il cartoncino.

GILLIS: Se non mi credete, guardate nel garage.

14 (F.I.) - Gillis e i due.

PRIMO ESATTORE: Certo, certo, le crediamo. Ma ora lei creda a noi: sarà bene che la macchina sia qui domani per mezzogiorno, altrimenti ci sarà da stare allegri.

GILLIS: In gamba lei.

PRIMO ESATTORE (*grugnisce*).

(*Musica.*)

I due escono e chiudono la porta. Gillis getta il cartoncino sul comò. *Carrello indietro.* Gillis afferra i calzoni. *Panoramica in basso.* Dalla tasca cadono le chiavi. Gillis le raccoglie.

VOCE DI GILLIS: Ecco, mi occorrevano centonovanta dollari, e mi occorrevano subito. Se no, perdevo la macchina. Non era a Palms Springs e

Dissolve in:

15 (C.L.) - La bottega di Rudy, il lustrascarpe. La macchina di Gillis, nel parcheggio. Avanza Gillis traversando il parcheggio.

(*Musica.*)

non era in garage naturalmente. Avevo preso le mie precauzioni. Ero certo che quelli della società si sarebbero fatti vivi, ed io non avrei saputo come cavarmela. Così tenevo la macchina per strada, in un parcheggio davanti alla bottega di Rudy.

Gillis conduce la macchina fuori del parcheggio. *La m.d.p. panoramica* verso Rudy, seduto, che sta lustrando un paio di scarpe. Torna in campo la macchina di Gillis. I due si scambiano un saluto agitando la mano.

(*Motore che si avvia.*)

Rudy non faceva mai domande (*clacson*) sulle tue condizioni finanziarie. Gli bastava guardare i tacchi delle scarpe.

Gillis si dirige verso l'Hollywood Boulevard.

Dissolve in:

16 (C.L.) - Gillis viene avanti, si volta e si dirige verso gli Studios Paramount. Animazione tutt'intorno. La *m.d.p. lo segue.*

(Rombo del motore.)

(Musica.)

VOCE DI GILLIS: Avevo un soggetto originale che girava per gli uffici della Paramount. Il mio agente mi aveva detto che era morto e sepolto, ma io conoscevo un pezzo grosso là dentro che aveva sempre avuto simpatia per me: era il momento di approfittarne.

Dissolve in:

17 (F.I.) - Ufficio di Sheldrake. Questi è seduto allo scrittoio. Prende un sigaro, ne stacca coi denti un'estremità e lo infila nel bocchino. *Carrello indietro* per inquadrare Gillis seduto in primo piano.

(Musica.)

Si chiamava Sheldrake. Era un produttore coi fiocchi, come dimostrava la sua bella serie di ulcere.
(Cessa la musica.)

SHELDRAKE: Dunque, Gillis, hai cinque minuti di tempo. Che cos'è il tuo soggetto?

Sheldrake accende il sigaro.

GILLIS: Si tratta di un giocatore di baseball, un tipo in gamba.
SHELDRAKE: Ah, ah...
GILLIS: Il poveretto si immischiò una volta in un pasticcio, ma ora cerca di filar dritto.

Sheldrake si appoggia allo schienale della poltrona, fumando.

SHELDRAKE: Ah, ah...
GILLIS: Senonché una banda di speculatori non lo lascia in pace.

Si accosta alla scrivania quando entra la segretaria con un bicchiere di latte. La ragazza estrae una pillola di vitamina da una boccetta.

SHELDRAKE: E cosí lo costringono ad entrare in una faccenda losca, no?
GILLIS: Piú o meno, tolto il finale per cui ho una trovatina veramente buona.
SHELDRAKE: Ah, ah... E il titolo?
GILLIS: « Basi occupate » (1). Sono una quarantina di pagine.

La segretaria porge la pillola a Sheldrake.

SHELDRAKE (*alla segretaria*): Chieda all'ufficio soggetti che cosa sanno di « Basi occupate ».

(1) E' un'espressione tecnica del « base-ball »; indica una situazione particolarmente difficile. Più avanti (inq. n. 184) si farà un gioco di parole sulle « basi occupate ».

Questi inghiotte la pillola. La segretaria esce. Gillis si alza e viene avanti. S. beve il latte. Gillis si volge verso di lui.

GILLIS: Alla Fox se ne interessano, ma io credo che Zanuck abbia torto. Ce lo vede lei Ty Power nella parte di un giocatore di « baseball » ?
SHELDRAKE: Uhm?

18 (P.M.) - Sheldrake seduto in primo piano. Gillis viene avanti e si ferma.

GILLIS: Qui c'è l'uomo che fa per noi: Alan Ladd. Un'altra cosa. E' abbastanza facile da girare: è pieno di « esterni ». Riuscirebbe a farlo per meno di un milione.

Gillis passeggia avanti e indietro.

Si ferma dinanzi a Sheldrake. Questi beve un sorso di latte.

SHELDRAKE (*fa un rutto*): Scusa.
GILLIS: Poi c'è una grande parte di fianco per Bill Demarest. Uno degli allenatori, un vecchio giocatore, che ha ricevuto una botta in testa... e ogni tanto vaneggia.

Si apre la porta. Entra Betty Schaefer con una cartella, si avvicina a Sheldrake.
Sheldrake prende la cartella,

BETTY: Buon giorno, signor Sheldrake.

SHELDRAKE: Buon giorno.
BETTY: Di quel « Basi occcupate » ho fatto un sunto in due paginette.
SHELDRAKE: Grazie.

la apre.

BETTY: Per conto mio lascerei perdere.
SHELDRAKE: Cos'è che non va?
BETTY: E' una porcheria.
SHELDRAKE: Non c'è una parte per Ladd?
BETTY: Oh, è una rimasticatura di qualche vecchio pasticcio inutilizzabile.
SHELDRAKE: Sono certo che lei sarà lieta di conoscere il signor Gillis. E' l'autore. La signora Kramer.

Gillis si fa avanti. Betty si volge verso di lui, impacciata.

BETTY: Mi chiamo Schaefer. Betty Schaefer. E in questo momento vorrei sprofondare sotto terra.

Lancia un'occhiata a Sheldrake.

19 (P.P.) - Gillis.

GILLIS: Se la posso aiutare...

20 (P.P.) - Betty.

BETTY: Mi rincresce, signor Gillis, ma non mi piace proprio il suo soggetto. L'ho trovato vuoto e banale.

21 (P.P.) - Gillis.

GILLIS: Lei quale tipo di argomento consiglierebbe? James Joyce? Dostoievski?

22 (P.P.) - Betty.

BETTY: Io penso che i film debbono aver qualcosa da dire.

23 (P.P.) - Gillis.

GILLIS: Anche lei per il «messaggio», dunque. Raccontare una storia non basta. Lei avrebbe respinto «Via col vento».

24 (P.M.) - Sheldrake.

SHELDRAKE: No, l'ho respinto io. Ho detto: «A chi volete che interessi un film sulla guerra civile?»

25 (P.M.) - Betty, Gillis e Sheldrake.

BETTY: Ma, forse «Basi occupate» non mi è piaciuto perché conoscevo il suo nome. Ho sempre sentito dire che lei ha dell'ingegno.
GILLIS: L'anno scorso l'avevo. Adesso cerco di guadagnarmi da vivere.
BETTY: E cosí prende il soggetto 27 A, lo ripulisce e lo rimette a nuovo...
SHELDRAKE: Ah, ah, ah! Accidenti, che ferocia. Parla come un branco di critici newyorkesi. Non c'è altro signorina Kramer... Schaefer.

Betty si dirige verso la porta.

BETTY: Buon giorno, signor Gillis.
GILLIS: La prossima volta scriverò «Il nudo e il morto».

Betty apre la porta, esce.

SHELDRAKE: Bene...

26 (P.M.) - Sheldrake, inquadrato di sopra la spalla di Gillis. Sheldrake si alza.

SHELDRAKE: Sembra che Zanuck faccia un film sul «baseball».
GILLIS: Signor Sheldrake, non vorrei pensaste male: non mi sono mai sognato che questo soggetto potesse vincere un Oscar.

Panoramica per seguire Sheldrake che si dirige verso il divano.

SHELDRAKE: Certo, noi... noi siamo sempre in cerca di una nuova Betty Hutton. Non credi che possa andare per Betty Hutton?
GILLIS (*f. c.*): Decisamente, no.

Sheldrake si sdraia. Gillis entra in campo.

SHELDRAKE: Vediamo un po'. Se prendessimo una squadra di calcio femminile, e ci mettessimo qualche numero di varietà. Ne potrebbe venir fuori un bel film musicale. «Accadde in una caserma... Storia di una donna».

27 (P.P.) - Gillis.

GILLIS: Non ho voglia di ridere,

signor Sheldrake. Ho l'acqua alla gola, ho bisogno di trovare un posto.

28 (P.M.) - Sheldrake.

SHELDRAKE: Io non posso farci niente.
GILLIS (*f. c.*): Un posto qualsiasi. Aiuto dialoghista.
SHELDRAKE: Non ho nulla. Parola.

29 (P.P.) - Gillis.

GILLIS: Senta... ehm... signor Sheldrake, se potesse darmi trecento dollari, in prestito...

30 (F. I.) - I due. Sheldrake si alza e passa un braccio intorno alle spalle di Gillis.

SHELDRAKE: Come? Gillis... l'anno scorso mi hanno fatto comprare un ranch nella « valle ». Ho preso il denaro a prestito dalla banca. Quest'anno ho dovuto ipotecare il ranch per poter mantenere l'assicurazione sulla vita e ottenere dei prestiti...

Vengono avanti, passano *dinanzi alla m.d.p.* e si dirigono verso la porta.

Dissolve in:

31 (C.M.) - Sunset Boulevard e l'emporio di Schwab. Gillis percorre il viale a bordo della sua macchina e si ferma dinanzi all'emporio, dalla parte opposta della strada. Animazione tutt'intorno. Gillis scende dalla macchina, traversa la strada dirigendosi verso il fondo. *La m.d.p. lo segue in carrello.*

VOCE DI GILLIS: Dopo me ne ándai al « quartier generale ». Cosí molti di noi chiamavano l'emporio di Schwab... una specie di agenzia di affari, di luógo di ritrovo, di sala di aspetto...

Panoramica verso l'alto sino ad inquadrare l'insegna: « Schwab's Pharmacy », escludendo Gillis.

Dissolve in:

32 (F.I.) - Gillis nella cabina del telefono. Introduce i gettoni nell'apparecchio.

VOCE DI GILLIS: Presi una decina di gettoni e cominciai a lanciare l'S.O.S. Non riuscii a rintracciare il mio agente, naturalmente. Telefonai ad un collega, Artie Green... un tipo

Compone diversi numeri. In primo piano, davanti alla cabina, passa il proprietario dell'emporio.

in gamba, aiuto regista. Poteva darmene venti, ma venti non bastavano. Dopo, parlai con due della Metro che non dicevano mai no a nessuno. A me dissero no. Alla fine rintracciai il mio agente. Quello sporco truffatore.

Gillis riaggancia con collera il ricevitore.

(Musica.)

33 (C.M.) - L'interno dell'emporio. Due uomini dinanzi al banco. Gillis esce dalla cabina. *La m.d.p. lo segue* mentre si avvia all'uscita, passando accanto a diverse persone.

VOCE DI GILLIS: Forse che si affannava per trovare un posto al povero Joe Gillis? Si... stava sgobbando a Bel-Air...

34 (Part.) - Una palla da golf. *Panoramica* per seguirla nella buca. Entrano in campo i piedi di Morino, l'agente. Quando i piedi si fermano, *la m.d.p. compie una panoramica verso l'alto,* inquadrando Gillis e Morino, che si china per raccattare la palla. I due prendono a passeggiare. *Carrello indietro*: sul fondo il campo di golf.

... con le mazze da golf.

(Cessa la musica.)

MORINO: Dunque, hai bisogno di trecento dollari. Io potrei darteli, naturalmente. Ma non ho alcuna intenzione di farlo.

GILLIS: No?
MORINO: Gillis, mettiti in testa questo. Io non sono il tuo agente. Non lo faccio per il dieci per cento. Io sono tuo amico.
GILLIS: Amico?
MORINO: Non sai che le cose piú belle sono state scritte a stomaco vuoto? Se un ingegno come il tuo si lascia trascinare dalla vita del Mocambo o del Romanoff, sei finito.

I due si fermano.

GILLIS: Lascia stare il Romanoff. Io parlo della macchina. Perdere la macchina vuol dire tagliarmi le gambe.
MORINO: E' quello che ci vuole. Cosí dovrai stare appiccicato alla macchina da scrivere. Dovrai lavorare per forza.

Morino getta la palla in aria.

Gillis l'afferra al volo, con gesto di stizza.

GILLIS: Cosa credi che abbia fatto sinora? Ho bisogno di trecento dollari.
MORINO: Caro, forse tu hai bisogno di un altro agente.

Gillis getta la palla a Morino e si avvia verso il fondo.

(Musica.)

Dissolve in:

35 (C.L.L.) - Stone Canyon. Su una targa si legge « Sunset Blvd.». La macchina di Gillis avanza dal fondo, svolta in Sunset Boulevard.

(Musica.)

(Rombo di motore.)

VOCE DI GILLIS: Tornando in città, feci il bilancio della situazione. C'erano vie di uscita per me? Nessuna.

36 (P.M.) - Gillis nella macchina, in movimento. Sul fondo, animazione. *Lento carrello avanti.*

(Musica.)

Dunque, era andata male. Era venuto il momento di mandare al diavolo Hollywood e tutto il resto, e di tornare a casa. Forse, se mettevo insieme tutti gli spiccioli, ne avevo abbastanza per il pullmann dell'Ohio. Potevo riprendere il mio posto a trentacinque dollari la settimana, nella redazione del « Dayton Evening Post »... se usciva ancora. Tornare per farmi sfottere da tutti i colleghi. Voi che siete furbi, perché non ci provate a rompervi la testa a Hollywood? Forse, pensate che a voi andrebbe tutto bene, eh?

Si ferma al semaforo.

Gillis guarda in giro e vede:

(Cessa la musica.)

37 (C.M.) - Due uomini in un'automobile chiusa attendono il « via libera ». *La m.d.p. si avvicina ad essa.* Uno dei due indica qualcosa all'altro.

VOCE DI GILLIS: Oh, oh.

38 (P.M.) - Gillis abbassa precipitosamente il parasole.

(Musica.)

39 (C.L.) - La macchina dei due scatta non appena c'è via libera. Altre macchine sul fondo.

(Musica.)

(Rumori del traffico.)

40 (C.L.) - Gillis mette in moto rapidamente e, mentre gli altri vengono avanti, inverte la direzione di marcia. Gli altri lo inseguono.

(Musica. Rombo di motori e stridío di pneumatici.)

41 (P.M.) - Gillis, sulla macchina in corsa. Guarda nello specchietto sopra il parabrezza.

(Musica.)

(Rombo del motore.)

42 (P.M.) - I due inseguitori.

(Musica. Rombo del motore.)

43 (C.L.L.) - Gillis avanza *verso la m.d.p.,* inseguito dalla macchi-

(Musica.)

na dei due. Svolta ed esce di campo. Gli inseguitori fanno altrettanto. *Panoramica.*

(Rombo di motori.)

(Stridere di pneumatici.)

44 (C.L.L.) - Gillis viene avanti. Scoppia il pneumatico di una delle ruote anteriori. Gillis svolta nel vialetto che conduce a una villa.

(Musica. Rombo di motore. Scoppio.)

45 (C.M.) - Gillis viene avanti e si ferma. Guarda dietro di sé e vede la macchina degli inseguitori. passar oltre. Apre la portiera. Si sporge dalla macchina e dà un'occhiata alla gomma, quindi si guarda attorno.

(Musica. Rombo del motore.)

VOCE DI GILLIS: Mi ero fermato sul vialetto di una di quelle grandi ville che sembravano disabitate e in rovina.
(Musica.)

46 (C.L.) - Al fondo della strada una rimessa sconquassata. La macchina di Gillis entra in campo e si dirige verso il fondo.

C'era una bella vista davanti a me... un enorme garage che sembrava stesse là solo per andare in malora. Se ci fosse stato un posticino per nascondere una macchina traballante, con una targa pericolosa... chissà...

47 (C.M.) - Interno del garage. Gillis vi conduce la macchina e si ferma. Scende, dà un'occhiata alla gomma, poi attraversa la rimessa per guardare una vecchia Isotta-Fraschini. *Panoramica.*

C'era un altro ospite nel garage: una imponente automobile straniera. Ai suoi tempi doveva consumare dieci galloni al miglio. Aveva una targa del 1932. L'epoca, pensai, in cui i proprietari della villa se ne erano andati.
(Musica.)

Gillis esce dalla rimessa.

48 (C.L.) - Esterno garage. Gillis entra in campo. *Panoramica* per seguire Gillis che torna verso il locale dove ha condotto la sua macchina.

Pensai anche che non avrei potuto tornare a casa, con quei mastini alle calcagna. Piuttosto, avevo intenzione di andare da Artie Green e starci fino a che non avessi potuto prendere quel pullmann per l'Ohio. Una volta a Dayton avrei mandato una cartolina illustrata a quelli della macchina, dicen-

Chiude una delle porte del garage.

Continua a camminare. *La m.d.p. inquadra* la casa di Norma Des-

mond, sopra il garage. Gillis si dirige verso di essa. Imbocca la scaletta, prosegue.

do dove avrebbero potuto andarla a ritirare.

Era un posto strano, assurdo. Una di quelle case scombinate che la gente del cinema si costruiva all'epoca delle follie del muto. Una casa abbandonata ha un aspetto sinistro. Sembrava di vedere la vecchia di «Grandi speranze»... (1) quella signorina Haversham con l'abito nuziale ammuffito e il velo a brandelli...

Si ferma, si guarda intorno. Il giardino abbandonato, la piscina vuota.

(Cessa la musica.)

...che si vendicava a modo suo, perché nessuno piú si curava di lei.

49 (P.M.) - Gillis si guarda intorno, stupito. Fa per muoversi, esita e volge il capo.

VOCE DI NORMA: Finalmente! perché cosí tardi?

50 (C.L.) - Una finestra, con la persiana di canne di bambú abbassata. Si intravvede il volto di Norma. *Panoramica verso l'alto.*

(Musica.)

NORMA: Perché mi ha fatto aspettare tanto?

51 (P.A.) - Gillis.

(Musica. Si apre una porta, f. c.)

52 (C.L.L.) - Max esce sul portico e fa un cenno.

(Musica.)

MAX: Di qua.

53 (F.I.) - Gillis, che non si raccapezza. Viene avanti ed esce di campo.

(Musica.)

54 (C.M.) - Max fa un cenno verso l'interno. Gillis entra in campo.

(Musica.)

GILLIS: Ho messo la macchina nel garage. Avevo bucato una gomma, e pensavo che forse...

MAX: Entri.

Gillis obbedisce ed entra. Max lo segue.

GILLIS: Senta, forse è meglio che prenda la macchina e me ne vada...

MAX: Si pulisca le scarpe. Avanti.

55 (F.I.) - Sala d'ingresso e scalone della villa. Gillis entra seguito da Max, che chiude la porta dietro di sé.

(Musica.)

MAX: Il suo vestito non è adatto alla cerimonia.

GILLIS: Che cerimonia?

NORMA (*f. c.*): Fallo venir su, Max.

MAX: Per la scala!

(1) Si allude al film britannico *Great Expectations* (1946) di David Lean (tratto da un romanzo di Charles Dickens).

GILLIS: Mi ascolti un momento, per favore.
MAX: Madame aspetta.
GILLIS: Aspetta me? E va bene. *(Cessa la musica.)*

La m.d.p. segue Gillis che sale le scale di corsa. Max rientra in campo.

MAX: Se ha bisogno di aiuto per la cassa, mi chiami.

56 (F.I.) - Gillis, giunto al sommo dello scalone, si ferma. Poi si avvia lungo il corridoio.

(Musica.)

57 (C.M.) - Norma, dinanzi ad una porta aperta. Fa un cenno, Gillis entra. Si dirigono verso la stanza da letto.

NORMA (*f. c.*): Da questa parte.

(Musica.)

NORMA: Qui.

58 (C.M.) - La stanza da letto di Norma. Entrano i due. Norma conduce Gillis verso un tavolo, sul fondo. *La m.d.p. segue in panoramica e carrello.*

(Musica.)

NORMA: L'ho messo sul tavolo del massaggio, davanti al fuoco. Gli era sempre piaciuto il fuoco: si divertiva ad attizzarlo con un ferro. Ho deciso: lo seppelliremo in giardino. C'è qualche legge che lo vieta?

Si fermano dinanzi al cadavere di una scimmia, accanto al focolare.

(Musica.)

59 (P.M.) - Gillis.

GILLIS: Non saprei.
NORMA (*f. c.*): Anche se c'è, non me ne importa.

60 (P.M.) - Norma.

NORMA: Voglio una cassa bianca. La voglio foderata di satin... bianco o rosa cupo.

Panoramica verso il basso. Norma solleva lo scialle che copre la scimmia: si vedono le zampe penzolare.

61 (P.M.) - Gillis ha un moto di ribrezzo.

NORMA: (*f. c.*): Oppure rosso fuoco. E' meglio: deve fare allegria.

62 (P.P.) - Le mani di Norma che tengono lo scialle, lasciando scoperto il muso della scimmia.

(Musica.)

63 (P.P.) - Gillis.

(Musica.)

64 (P.P.) - Norma, che ricopre la scimmia (*f.c.*).

(Musica.)

(Musica cessa.)

NORMA: Quanto costerà? L'avverto: non esageri col prezzo, perché sono ricca.

65 (P.P.) - Gillis.

GILLIS: Signora, io non sono chi lei crede. Ho avuto un guasto alla macchina. Una gomma. Ho approfittato del suo garage...

66 (P.P.) - Norma. Si toglie gli occhiali scuri e guarda Gillis *f.c.*

(*f. c.*) ... fino a che non avessi potuto provvedere. Credevo che questa casa fosse disabitata.

(Musica.)

NORMA: Non lo è. Esca!

67 (F.I.) Gillis *accanto alla m.d.p.* e Norma sul fondo. Gillis retrocede (*carrello indietro*) poi si volta e si riavvicina a Norma.

(Musica.)

GILLIS: Mi spiace. E mi spiace che abbia perduto il suo amico, e non credo che il rosso sia il colore adatto.

Un momento, ma io l'ho vista altre volte. Il suo volto non mi è nuovo.

NORMA: Esca o chiamo il domestico.

68 (P.M.) - Gillis.

(Musica.)

GILLIS: Lei è Norma Desmond! L'attrice del « muto ». Era grande.

69 (P.P.) - Norma.

NORMA: *Sono* grande. E' il cinema che è diventato piccolo.

70 (P.A.) - Gillis *accanto alla m.d.p.* e Norma sul fondo. Gillis viene avanti e comincia a scendere.

(Musica.)

GILLIS: Ah, ah, lo dicevo che qualcosa non funzionava.

NORMA: Il cinema è morto. E' finito. C'era un tempo in cui aveva addosso gli occhi di tutto il mondo. Ma non gli bastava. Ha voluto avere anche le orecchie.

Gillis si volta verso Norma che gli si avvicina.

(Cessa la musica.)

Allora ha spalancato la bocca ed ha ha cominciato a parlare, parlare, parlare.

71 (P.P.) - Gillis.

GILLIS: Qui comincia l'affare delle noccioline. Uno se ne compra un sacchetto e si tura le orecchie (1).

72 (P.P.) - Norma.

NORMA: Guardatele, queste « aquile »! Avevano degli idoli e li hanno infranti. I Fairbanks, i Gilberts, i Valentino. E adesso chi abbiamo?

(1) Nei cinema americani nacque, e rapidamente si diffuse, l'abitudine di vendere « popcorn », che gli spettatori sgranocchiavano in sala durante la proie-

73 (P.P.) - Gillis.

(*f. c.*) Delle nullità.

GILLIS: Non dia la colpa a me. Io non sono un produttore. Sono un soggettista.

74 (P.P.) - Norma.

NORMA: La colpa è anche sua. Lei scrive parole, parole, e parole. Ecco, avete fatto una corda di parole e strangolato il cinema. Ah, ah! Ma c'è un microfono che registra le ultime convulsioni, e c'è il technicolor che fotografa la lingua rossa e tumefatta!

75 (P.A.) - Gillis porta un dito alla bocca. Norma di spalle. Gillis retrocedendo si avvia vêrso la porta.

GILLIS: Ssss, sveglia la scimmia.

NORMA: Fuori. Max!

GILLIS: La prossima volta porto l'album degli autografi... o magari un blocco di cemento per fissare le impronte dei piedi.

Si volta ed esce.

76 (C.M.) - Il salone d'ingresso. Mar entra venendo dal salotto. *Panoramica* per seguirlo mentre si dirige verso la scala. Gillis scende. Si ferma.

GILLIS: Va bene, va bene. Vado.

NORMA (*f. c.*): Ehi! Un momento.

77 (C.L. dal basso) - Norma appare al sommo dello scalone.

NORMA: Lei è un soggettista, no?

GILLIS (*f. c.*): Perché?

NORMA: Lo è o non lo è?

78 (C.L. dall'alto) - Gillis e Max sulle scale.

GILLIS: Cosí sta scritto sulla tessere del sindacato.

79 (C.L. dal basso) - Norma scende le scale.

NORMA: Ha scritto soggetti cinematografici, non è vero?

La *m.d.p. inquadra* Gillis e Max.

GILLIS: Certo. Vuole l'elenco dei miei film?

NORMA: Voglio chiederle una cosa. Venga.

Norma guida Gillis in salotto. *Panoramica* che dapprima esclude e poi include Max che li segue.

GILLIS: L'ultimo che scrissi parlava di certe querce. Ma nessuno ne saprà mai niente, perché quando giunse sullo schermo tutto si svolgeva a bordo di un motoscafo.

80 (C.M.) - Norma e Gillis entrano nel salotto. Max li segue. Norma e Max escono di campo. Gillis

zione. Qui s'ironizza su quel collettivo muover di mascelle: rumore tanto forte da coprire addirittura la voce dell'altoparlante.

si volge intorno; sul suo volto si legge la meraviglia.

GILLIS: Intimo, no?

Guarda i mobili e lo strano arredamento. La *m.d.p. inquadra* Norma che indica l'organo.

NORMA: Il vento entra nelle canne dell'organo. E' tutto rotto. Dovrei farlo togliere.
GILLIS: O insegnargli degli accordi piú sopportabili.

Si dirigono verso due tavoli, sul fondo, sommersi da manoscritti.

NORMA: Giovanotto, mi dica. Quanto è lunga una sceneggiatura, oggi? Quante pagine?

Si fermano.

(Cessa la musica d'organo.)
GILLIS: Dipende di che si tratta. Se è Paperino o Giovanna d'Arco.

81 (F.I.) - Norma e Gillis (*con le spalle alla m.d.p.*).

NORMA: Questo sarà un film molto importante. L'ho scritto io stessa. Mi ci son voluti anni.

Indica i fogli.

GILLIS: A vederlo, ce n'è per sei film importanti.
NORMA: E' la storia di Salomè. Credo che la farò dirigere da De Mille.

81 (F.I.) - Gillis e Norma (*con le spalle alla m.d.p.*).

GILLIS: De Mille? Uh, uhh.
NORMA: Abbiamo fatto parecchi film insieme.
GILLIS: E lei sarà Salomè?

83 (P.P.) - Norma.

NORMA: E chi, se no?

84 (P.P.) - Gillis.

GILLIS: Chiedevo. Non sapevo che pensasse a una rentrée.

85 (P.P.) - Norma. Stringe i pugni.

NORMA: Odio questa parola. Sarà un ritorno. Tornerò da quei milioni di persone che non mi hanno mai perdonata per aver lasciato lo schermo.
GILLIS (*f. c.*): Bello.

Norma gestisce come se fosse in teatro di posa.

NORMA: Salomè... che donna. Che parte. La principessa innamorata del santo. La danza dei sette veli. Egli la respinge, e lei chiede la sua testa, su un vassoio d'oro... e bacia le sue fredde labbra!

86 (F.I.) - Gillis dinanzi a Norma *accanto alla m.d.p.*

GILLIS: Piacerà in provincia (1).

(1) Il testo reca: « They'll love it in Pomona ». Pomona è una cittadina della California.

Norma prende il manoscritto e lo porge a Gillis.

NORMA: Piacerà dovunque. Legga! Legga la scena che precede l'uccisione del Santo.
GILLIS: Attenta a non farlo leggere a qualche soggettista. Potrebbe rubarglielo.

87 (F.I.) - Norma dinanzi a Gillis che è *accanto alla m.d.p.* Questi prende il manoscritto.

NORMA: Non ho paura. Lo legga. Max! Porta da bere.
(*A Gillis*): Si accomodi. C'è luce abbastanza?
GILLIS: Ho dieci decimi di vista.
NORMA: Si accomodi, avanti!

88 (F.I.) Gillis dinanzi a Norma. Siede, riluttante.

La m.d.p. esclude Norma. Gillis comincia a leggere.

(Musica d'organo.)
VOCE DI GILLIS: Beh, non avevo impegni urgenti, a parte quelli della macchina, e lei aveva parlato di qualcosa da bere. Perché no? Talvolta è anche interessante vedere sino a qual punto si possa scriver male. E questo sembrava proprio un caso limite. Mi chiedevo che cosa avrebbe ricavato, un grafologo, da quegli scarabocchi infantili.
(*Si sente aprire una porta.*)

Gillis alza il capo.

89 (C.L.) - Max entra spingendo un carrello da thè e viene avanti. *La m.d.p. include* Gillis.
Max si ferma accanto a lui e armeggia con una bottiglia di champagne.

(Musica d'organo.)
Max portò champagne e caviale. Piú tardi scoprii che Max era l'unica persona che viveva insieme a lei in quell'orribile castello. E scoprii altre cose sul conto di Max.

90 (P.M.) - Norma seduta al tavolo fuma una sigaretta infilata in uno strano bocchino, fissato ad un anello. Scruta Gillis attraverso gli occhiali scuri.

(Musica d'organo.)
VOCE DI GILLIS: Quanto a lei, se ne stava raggomitolata sulla sedia come una molla pronta a scattare. Aveva incastrato la sigaretta in un curioso bocchino. Sentivo su di me i suoi occhi che mi fissavano dietro gli occhiali scuri, sfidandomi a disapprovare quel che leggevo; o forse implorandomi, con quei modi altezzosi, di approvarlo. Era tutto, per lei.

Prende altri fogli e li getta a Gillis *f.c.*

91 (F.I.) - Gillis. I fogli gli cadono in grembo. Max entra sul

(Musica d'organo.)
(Rumore delle tende.)

fondo e tirà le tende, accende una lampada e la accosta a Gillis, che ora scioglie il pacco dei fogli.

VOCE DI GILLIS: Ero proprio in un bel pasticcio... quel fascio di nervi tesi davanti a me, e Max e la scimmia morta di sopra, e il vento che sibilava nelle canne dell'organo, di tanto in tanto.
(Si ode suonare il campanello.)

Max esce passando *accanto alla m.d.p.*

92 (C.L.L.) - Max si avvia verso il fondo, apre la porta e fa entrare l'incaricato delle «pompe funebri», che porta con sé una piccola cassa.

(Musica d'organo.)

VOCE DI GILLIS: Poi — breve parentisi comica — giunse l'uomo che aspettavano, con una cassa per bambino. Fecero ogni cosa con molta compunzione. Doveva essere uno scimpanzè molto importante... quel pronipote di King Kong.

Max e l'incaricato salgono al piano di sopra.

Dissolve in:

93 (P.A.) - Gillis seduto. Legge e fuma.

(Musica d'organo.)

VOCE DI GILLIS: Saran state le undici. Sentivo un po' di malessere allo stomaco, sia per quello champagne dolce sia per quella zuppa che stavo leggendo... quello stupido intruglio di scene melodrammatiche. Però, avevo già cominciato ad architettare una scenettina mia.

Carrello indietro.

Gillis posa i fogli sul tavolo. E' in campo anche Norma.

NORMA: Dunque?

Egli prende il bicchiere e beve a piccoli sorsi.

GILLIS: E' incantevole.
NORMA: Si capisce.
(Cessa la musica d'organo).
GILLIS: Forse è un po' troppo lungo, forse c'è qualche ripetizione, ma lei non è un soggettista di professione.
NORMA: L'ho scritto col cuore.

Posa la sigaretta si alza. Prende del caviale.

GILLIS: Certo. Per questo è grande. Forse, occorrerebbero piú dialoghi.

94 (P.M.) - Norma si toglie gli occhiali scuri.

NORMA: A che scopo? Io so dire tutto ciò che voglio con gli occhi.
GILLIS (*f. c.*): Beh, ci vorrebbero un paio di forbici e una matita rossa.
NORMA: Non voglio che sia macellato.

95 (P.P.) - Gillis. Fa qualche passo. Si ferma, mangia.

GILLIS: No, no. Ma bisognerebbe organizzare la materia. Un lavoro di montaggio, nient'altro. Ci vorrebbe qualcuno del mestiere.
NORMA (*f. c.*): Chi?

96 (P.M.) - Norma.
Guarda Gillis (*f.c.*) con aria indagatrice.

Vorrei qualcuno di cui potermi fidare. Quand'è nato lei... voglio dire, qual'è il suo segno dello zodiaco?
GILLIS (*f. c.*): Non lo so.
NORMA: Che mese?
GILLIS: (*f. c.*): Dicembre... ventuno.
NORMA: Sagittario! Mi piacciono quelli del Sagittario. Ci si può fidare.

97 (P.P.) - Gillis.

GILLIS: Grazie.
NORMA (*f. c.*): L'affido a lei.
GILLIS: A me?

Traversa la stanza.

Io sono occupato. Ho finito adesso una sceneggiatura ed ho già un altro impegno.
NORMA (*f. c.*): Non m'importa.

Si appoggia ad un cassone massiccio ed istoriato.

GILLIS: Sa, io costo caro. Cinquecento...

98 (P.A.) - Norma.

(*f. c.*) ... alla settimana.
NORMA: Al posto suo non mi preoccuperei dei quattrini. Le assicuro che non avrà da pentirsi.

Gillis entra in campo *vicino alla m.d.p.*

GILLIS: Forse è meglio che mi porti a casa il resto per leggerlo.
NORMA: Oh no. Non può uscire di qui. Lo deve finire in casa mia.
GILLIS: Si sta facendo piuttosto tardi.
NORMA: E' sposato, signor...?
GILLIS: Mi chiamo Gillis. Scapolo. (*Musica d'organo.*)
NORMA: Dove abita?
GILLIS: A Hollywood, nelle case di Alto Nido.
NORMA: La sua macchina ha avuto delle noie, no?

Carrello avanti.

GILLIS: Proprio così.
NORMA: Perché non resta qui?
GILLIS: Senta, tornerò presto, domattina.
NORMA: Assurdo. C'è una camera sopra il garage. Max le farà strada. Max!

Gillis è *escluso dalla m.d.p.*

Dissolve in:

99 (C.M.) - Dinanzi al garage. Entra in campo Max seguito da Gillis, che ha con sé un pacco di fogli. Si avviano verso la camera sopra il garage.

(Musica.)

VOCE DI GILLIS: C'era da esser soddisfatti per il modo con cui avevo condotto la faccenda. Avevo gettato l'amo e lei aveva abboccato. Adesso, la macchina era al sicuro; ed io, intanto, rattoppavo il soggetto.

100 (C.L.) - La camera sopra il garage. Si apre la porta. Entra Max seguito da Gillis.

(Musica.)

VOCE DI GILLIS: Ci doveva essere un sacco di quattrini in quella casa.

Max accende la luce (una lampadina fissata al muro) che rischiara appena la stanza.

(Cessa la musica.)

MAX: E' da molto tempo che non si usa questa camera.

Gillis si guarda intorno.

GILLIS: Beh, non è proprio un modello, ma credo che per una notte andrà bene.

Getta i fogli sul letto.

(Rumore dei fogli che cadono.)

MAX: Ho fatto il letto nel pomeriggio.

GILLIS: Grazie. Come faceva a sapere che sarei rimasto?

MAX: La stanza da bagno è laggiú. Ho messo gli asciugamani, sapone e uno spazzolino da denti.

Max passa dinanzi a Gillis, viene *verso la m.d.p.* e si ferma. Gillis lo segue.

GILLIS: Dica... è un bel tipo quella Norma Desmond.

MAX: E' stata la piú grande di tutte. Lei non può saperlo. E' troppo giovane. Riceveva diciassettemila lettere alla settimana. Gli uomini corrompevano il suo parrucchiere per avere una ciocca di capelli. Ci fu un maharagia che venne apposta dall'India per avere una delle sue calze di seta. Piú tardi, con quella si strangolò.

GILLIS: Beh, ho preso una strada interessante, oggi.

MAX: Certo, signore. Buona notte, signore.

(Musica.)

Max si ritira ed esce.

VOCE DI GILLIS: Anche lui mi sembrò un po' svanito. Un maniaco, forse. Pensando a questo, mi parve

Panoramica per seguire Gillis alla finestra.

che tutto là dentro fosse stato colpito da una specie di paralisi progressiva... fuori fase col resto del mondo... e a poco a poco si stava polverizzando.

Alza la persiana e vede:

101 (C.L.L.) - Un campo da tennis abbandonato.

(Musica.)
C'era un campo da tennis, o meglio...

192 (P.A.) - Gillis che guarda, colpito, fuori della finestra. Abbassa la persiana.
Va alla seconda finestra e armeggia con la persiana quando vede:

(Musica.)

...il fantasma di un campo da tennis, con le righe sbiadite e la rete floscia.

103 (C.L.L.) - La piscina vuota e in rovina.

(Musica.)
VOCE DI GILLIS: E naturalmente aveva una piscina. Chi non ce l'aveva, allora? Ci dovevano aver nuotato Mable Normand e John Gilbert diecimila anni prima. E Vilma Banky e Rod La Roche. Adesso era vuota... vuota per modo di dire...

104 (P.M.) - Gillis che guarda fuori, ripreso dall'esterno.

105 (Part.) - In un canto della piscina tre topi si stanno contendendo una buccia d'arancia.

(Musica.)

(Squittio dei topi.)

106 (P.M. come 104) - Gillis distoglie lo sguardo, nauseato. La sua attenzione è attratta allora da:

(Musica.)

Un momento: non era finito.

107 (C.L.L. dall'alto) - Il patio. Norma e Max vengono avanti, reggendo una bara. La depongono con molta precauzione e amore. L'uomo porge a Norma un candelabro acceso, si cala nella fossa e prende la bara.

(Musica.)

Erano le esequie del vecchio, peloso scimpanzè... recitate con la massima serietà, come se quella deponesse nella tomba la salma dell'unico figlio. Era dunque cosí vuota la sua vita?

108 (P.M. come 104) - Gillis.

(Musica.)
Era tutto molto strano, ma le cose piú strane erano ancora da venire.

Lascia cadere la persiana.

(Rumore della persiana.)

Dissolvenza di chiusura

Dissolvenza di apertura

109 (C.M.) - La stanza sopra il garage. Gillis dorme. Sul letto molti fogli sparsi qua e là. Gillis si sveglia. *Carrello avanti.*

(Musica d'organo.)

Gillis si strofina gli occhi.

VOCE DI GILLIS: Avevo fatto un sogno molto complicato. C'era uno che pestava sull'organo. Non vedevo la sua faccia, ma l'organo era tutto coperto di drappi neri, e uno scimpanzè ballava e faceva la questua. Quando aprii gli occhi sentivo ancora la musica. Dove mi trovavo? Ah, sí, era in quella stanza vuota sopra il garage. Solo che adesso non era piú vuota.

Guarda i fogli sparsi. Poi volge lo sguardo intorno.

110 (C.M.) - Le valigie e i vestiti di Gillis sul pavimento. Egli si alza, scende dal letto. Traversa la scena sul fondo, toglie la giacca dall'attaccapanni, la indossa. Si avvia verso la porta, seguito da *panoramica*. Esce.

C'era stato qualcuno nella stanza Avevano portato tutta la mia roba, i libri, la macchina da scrivere, i vestiti. Che succedeva?

111 (C.L.L.) - Il garage dall'esterno. Gillis scende la scala di corsa e viene avanti. *La m.d.p. lo segue in panoramica* mentre si avvia sulla scaletta che conduce al giardino.

(Musica d'organo.)

112 (Part.) - Le mani di Max che suonano l'organo. Gillis entra in salotto, sul fondo, e viene avanti. E' in collera. (Le mani continuano a suonare).

GILLIS: Ehi! Max, o come diavolo si chiama... che cosa fa qui la mia roba? Sto parlando a lei!

113 (P.M.) - Max all'organo.

(*f. c.*): I miei vestiti e la mia roba sono nella camera di sopra.

MAX: Naturalmente. Li ho portati io.

Gillis entra in campo.
Max continua a suonare.

GILLIS: Ah, è cosí?

MAX: Perché? Cos'è che non va? Manca qualcosa?

GILLIS: Chi le ha dato il permesso? Chi gliel'ha chiesto?

NORMA (*f. c.*): Io.

114 (C.M.) - Norma sdraiata sul

(Musica d'organo.)

divano. Nelle mani ha una sigaretta e una lettera.

NORMA: Non capisco perché si arrabbia tanto. Smetti di suonare, Max! *(Cessa la musica d'organo.)*
Mi sembrava logico, visto
(*f. c.*) che dovremo lavorare insieme.

115 (C.M.) - Gillis e Max. Quest'ultimo si alza ed esce. *La m.d.p. segue in panoramica* Gillis che si dirige verso Norma.

GILLIS: Senta, ammettiamo che io decida di occuparmi del suo soggetto. Questo non significa che debba restar qui.

NORMA: Vedrà che le piacerà.

GILLIS: Grazie per l'invito. Ma ho già una casa.

NORMA: Lei non può lavorare in un alloggio di cui non paga l'affitto da tre mesi.

GILLIS: A questo penserò io.

Norma guarda la lettera che ha in mano, con l'occhialino.

NORMA: Ci abbiamo già pensato. E' tutto pagato.

116 (P.P.) - Gillis.

GILLIS: Va bene. Lo detrarremo dalla paga.

117 (P.M.) - Norma.

NORMA: Su, su, non discutiamo per una sciocchezza. Non terremo una contabilità per questo.

118 (F.I.) - Gillis e Norma. Max traversa la scena sul fondo

Max, metti a posto le cose del signor Gillis.

e, interpellato, si volge verso Norma. Esce.

MAX: Già fatto, Madame.

GILLIS: Benissimo, le rimetta via. Non ho detto che resto.

NORMA: Rifletta un momento. Questo lavoro lo vuole, sí o no?

119 (P.P.) - Gillis guarda in basso, verso Norma *f.c.*, poi alza gli occhi *alla m.d.p.*

(Musica.)

VOCE DI GILLIS: Lo volevo, sí. Volevo mangiarmi la torta, e poi andarmene al piú presto.

Dissolve in:

120 (C.L.L.) - Il salotto. Gillis, seduto al tavolo, lavora sui fogli del soggetto. Norma, sul fondo, è seduta accanto alla finestra e legge le lettere degli ammiratori.

VOCE DI GILLIS: Pensavo che se avessi lavorato di buona lena, me la

La m.d.p. carrella avanti lentamente.
Gillis getta alcune pagine nel cestino. Norma segue il gesto, si alza e viene avanti.

sarei cavata in un paio di settimane. Ma non era tanto facile mettere un po' d'ordine in quello spaventoso ammasso di allucinazioni. E poi, era ancora piú faticoso perché lei mi stava sempre attorno... e mi sorvegliava per paura che rovinassi quel suo preziosissimo parto.

Gillis scrive a macchina.

(Rumore della macchina da scrivere.)
(Cessa la musica.)

Norma indica le pagine gettate nel cestino. Egli si interrompe.

NORMA: Che cos'è?
GILLIS: Una scena tagliata.

121 (P.A.) - Norma e Gillis.

NORMA: Quale scena?
GILLIS: Quella in cui lei va al mercato degli schiavi. E' meglio passare direttamente a Giovanni Battista...
NORMA: Senza di me?
GILLIS: Beh, francamente, mi sembra che lei ci sia un po' troppo nel film. La gente non vuol vederla in tutte le scene.

Norma agita le lettere che ha in mano.

NORMA: Non vuole? E allora perché gli ammiratori mi scrivono ancora, tutti i giorni? Perché mi chiedono ancora fotografie? Perché? Perché mi vogliono vedere. Vogliono vedere me, Norma Desmond! Ce la rimetta!
GILLIS: Va bene.

Gillis raccoglie le pagine che gettò via e le rimette in sesto. Norma si avvia verso il fondo, esce. Gillis si volta e la segue con lo sguardo.

(Musica.)

122 (P.M.) - Il salotto. Norma entra e siede al tavolo. Firma alcune fotografie.

(Musica.)

VOCE DI GILLIS: Non discutevo con lei. Non si urla con un sonnambulo. Può cadere e rompersi il collo.

123 (P.M.) - Gillis guarda in direzione di Norma. Si volta e getta via il foglio che ha in mano.
Ricomincia a scrivere a macchina.

(Musica.)

124 (C.L.) - Un angolo del salotto, dov'è raccolta un'intera galleria di ritratti di Norma. *Carrello avanti.*

Proprio cosí. Si aggirava come una sonnambula fra le vertiginose altezze di una gloria perduta... e impazziva quando le toccavano il suo chiodo fisso... la sua essenza di celluloide... la grande Norma Desmond.

Dissolve in:

125 (Part.) *Panoramica* su innu-

(Musica.)

merevoli fotografie di Norma, nelle parti che aveva interpretato.

Come poteva respirare in quelle stanze cosí piene di Norma Desmond?

Dissolve in:

126 (Part.) - Altre fotografie di Norma. *Panoramica* che ne scopre altre ancora.

(Musica.)

Altre Norma Desmond... altre ancora... Sempre Norma Desmond.

Dissolve in:

127 (C.L.) - Il salotto. Entra Max *di fianco alla m.d.p.* e va verso il fondo, dove c'è un grande quadro ad olio. Tira una corda.

(Musica.)

Non era tutto qui, naturalmente. Due o tre volte la settimana Max arrotolava quell'enorme quadro ad olio che le era stato regalato da una Camera di Commercio del Nevada, o qualcosa di simile.

Si scopre uno schermo.

128 (C.L.) - Vengono avanti Norma con una tazza di caffè in mano e Gillis con un bicchiere di liquore.

(Musica.)

Siedono sul divano. Max entra in campo ed esce sul fondo per spegnere la luce e manovrare il proiettore.
Gillis accende una sigaretta.
Un fascio di luce esce dal proiettore sul fondo.

E dovevamo vederci un film, proprio nel salotto. E' molto piú bello che uscire, diceva. La verità era che aveva paura del mondo, fuori... paura che le ricordasse che il tempo non si era fermato. Erano film muti.
(Cessa la musica.)
(Rumore del proiettore.)
E Max badava alla macchina che funzionava cosí bene da... beh, almeno gli impediva...

129 (P.A.) - Si scosta una tenda, appare Max accanto al proiettore.

(Rumore del proiettore.)
... di offrirci l'accompagnamento su quell'organo asmatico.

130 (P. A.) - Gillis e Norma guardano lo schermo *f.c.*

(Rumore del proiettore.)
Sedeva stretta accanto a me. Odorava di tuberosa, un profumo che non mi piace, che detesto. Qualche volta mi afferrava il braccio o la mano, dimenticando che era la mia padrona.

Norma passa una mano sotto il braccio di lui e lo stringe.

Diventava anche lei un'ammiratrice esaltata di quell'attrice, là sullo schermo. Immagino che non c'è bisógno di dirvi chi era l'attrice.

Norma depone la tazza sul tavolo.

(Rumore del proiettore.)

131 (C.L.) - *Vicino alla m.d.p.* Norma e Gillis. Sullo schermo è proiettato il volto di Norma.

Erano sempre film suoi. Non voleva vedere altro.

132 (P.M.) - Norma sulo schermo, nel vecchio film da lei interpreta-

(Rumore del proiettore.)

to. La didascalia dice « Scaccia quell'empio sogno che mi ha incatenato il cuore... » (1).

133 (P.M.) - Norma sullo schermo. Accende una candela e muove le labbra.

(Rumore del proiettore.)

134 (P.A.) - Gillis e Norma che guardano lo schermo *f.c.*

(Rumore del proiettore.)

NORMA: Ancora magnifico, no? Ed è senza dialogo. Non avevamo bisogno del dialogo, noi. Avevamo il volto. Non ci sono piú volti come quelli. Forse uno... la Garbo. Oh, questi idioti di produttori! questi imbecilli! Non hanno occhi? Hanno dimenticato che cosa deve essere una diva?

Scatta in piedi. *Panoramica verso l'alto,* escludendo Gillis. Norma punta il dito verso lo schermo: è illuminata dal raggio tremolante del proiettore.

(Musica.)

Glielo farò vedere io! Tornerò sullo schermo. Aiutami!

Dissolve in:

135 (C.L. dall'alto) - Il salotto. Norma al tavolo da gioco, insieme a tre altre persone. Gillis siede accanto a lei. *Carrello avanti.*

(Musica.)

VOCE DI GILLIS: Qualche volta si faceva una partita a bridge, a un ventesimo di centesimo al punto. Metà delle sue vincite, le prendevo io. Una volta arrivarono sino a settanta centesimi: fu l'unica volta, o quasi, che ebbi del denaro liquido. Gli altri intorno al tavolo erano vecchi attori... pallide figure che forse ancora ricordate dai tempi del muto. Me le immaginavo come figure di cera fatte da lei.

La m.d.p. inquadra Norma e Gillis, escludendo gli altri. Si vedono le mani che raccolgono le carte.

NORMA: Quadri.

136 (P.M.) - Ann Q. Nilsson guarda le carte.

(Musica.)

ANN: Cuori.

137 (P.M.) - H. B. Warner.

(Musica.)

WARNER: Picche.

138 (P.M.) - Buster Keaton.

KEATON: Passo.

NORMA (*f. c.*): Tre senza.

ANN (*f. c.*): Passo.

WARNER (*f. c.*): (*batte un pugno sul tavolo.*)

KEATON: Passo.

139 (F.I. dall'alto) - Norma e Gil-

(Musica.)

(1) Si tratta di una sequenza di *Queen Kelly* (1928), diretto da Erich von Stroheim e interpretato da Gloria Swanson (si veda: T. H. Wenning - Wilder e la Swanson nel *Sunset Boulevard*, in « Cinema » n. 45, 30 agosto 1950; o,

lis. Gli altri giocano. Gillis prende un portacenere colmo di mozziconi.

NORMA: Vuota il portacenere, caro. Per piacere.

140 (C.L.) - Il gruppo intorno al tavolo. Gillis si alza. *Panoramica* per seguirlo mentre si dirige verso il focolare. Vuota il portacenere e viene avanti. Fissa lo sguardo in un punto e si ferma.

(Musica.)

141 (C.L.L.) - Salone d'ingresso. Max e due uomini accanto alla porta. Questi ultimi se ne vanno e Max chiude la porta. Viene avanti.

(Musica.)

(Rumore della porte che si chiude.)
(Musica.)

142 (P.A.) - Gillis. (Sul fondo gli altri giocano). Max entra in campo, va da Gillis e gli parla con fare circospetto.

(Musica.)

MAX: C'è gente fuori. Hanno chiesto di lei.
GILLIS: Io non ci sono.
MAX: E' quel che ho detto.
GILLIS: Bene.
MAX: Ma hanno trovato la macchina nel garage e se la stanno rimorchiando via.
NORMA: Dov'è il portacenere? Joe, si può avere il portacenere?
(Cessa la musica.)

Gillis si allontana. Max esce.

143 (P.M.) - Norma e Ann Q. Nilsson giocano. Gillis entra in campo, depone il portacenere sul tavolo.

GILLIS (*a bassa voce*): Devo parlarti un momento.
NORMA: Non adesso, caro. Sto giocando « tre senza ».
GILLIS (*c. s.*): Sono venuti per la macchina!
NORMA: Ti prego. Adesso ho dimenticato quante picche sono cadute.
GILLIS (*c. s.*): Ho bisogno di un po' di soldi, subito.
NORMA: Non puoi aspettare fino a quando sarò « morta »?
GILLIS: No.
NORMA: Ti prego.

Norma lo guarda, esasperata.

144 (P.M.) - Warner e Keaton si scambiano uno sguardo.

meglio, Peter Noble, « Hollywood Scapegoat: The Biography of von Stroheim », London 1950. Di questo libro G. C. Castello ha pubblicato una recensione in « Bianco e Nero », maggio 1951.

145 (P.M.) - Norma (fissa Gillis duramente) e Ann che sta giocando. Gillis esce di campo.

146 (C.M.) - Gillis esce sul piazzale e guarda *f.c.* Esce di campo passando *accanto alla m.d.p.*

(Rumore di gru, f. c.)

147 (C.L.L. dall'alto) - I due della macchina che dirigono la manovra. Il carro-attrezzi solleva la macchina. Entra in campo, *di spalle alla m.d.p.*, Gillis, che si ferma a guardare. L'autista del carro-attrezzi sale a bordo.

(Rumore di gru.)

(Si chiude la portiera. Rombo di motore.)

148 (F.I.) - Gillis sul terrazzo guarda, affranto. Norma esce di casa, dal fondo, e viene accanto a lui proprio nel momento in cui i fari della macchina gli illuminano il volto.

(Rombo di motore f. c.)

NORMA: Che c'è, dunque? Una disgrazia?
GILLIS: Ho perduto la macchina.
NORMA: Oh!

Guarda senza troppo preoccuparsi.

Ed io che credevo si trattasse di vita o di morte.
GILLIS: Per me sí. E' per questo che sono venuto qui. Per questo ho accettato il lavoro... il tuo lavoro senza senso.
NORMA: Ora non essere sciocco. Non abbiamo bisogno di due macchine. Una macchina l'abbiamo. E non è uno di questi aggeggi da quattro soldi fatti con lo sputo e la cromatura. Una Isotta-Fraschini. Hai mai...

149 (C.M.) - L'Isotta-Fraschini nel garage. *Carrello avanti.*

(f. c.) ... sentito parlare delle Isotta-Fraschini? Tutta fatta a mano. Mi è costata ventotto mila dollari.

Dissolve in:

150 (C.L.) - In esterno sulle colline di Hollywood. Max al volante della Isotta-Fraschini. Dietro Gillis e Norma. La strada è in salita. La macchina viene avanti.

(Musica.)
(Rombo del motore.)

VOCE DI GILLIS: E cosí Max tirò fuori quel vecchio catafalco e lo rimise a nuovo. Lei mi portava a far gite in collina. La macchina era tutta foderata di pelle di leopardo. C'era anche

151 (P.M.) - Max, Norma e Gillis vengono avanti in macchina.

uno di quei telefoni interni... tutto placcato d'oro.
(Musica.)
(Rombo del motore.)

152 (P.M.) - Norma e Gillis a bordo della macchina. Egli estrae un pezzo di « chewing gum » dalla tasca.
Gillis caccia in bocca il « chewing gum ».

NORMA: Che orribile camicia hai.
GILLIS: Cos'ha che non va?

NORMA: Niente, se tu lavorassi in un distributore di benzina. E questa giacca sportiva, questi pantaloni cascanti... cominciano a darmi fastidio.

Afferra il telefono.

NORMA: Max, conosci un buon negozio di abbigliamento maschile in città? E' il migliore? Bene, andiamoci!

Riaggancia il ricevitore.

GILLIS: Non ho bisogno di vestiti. E non voglio assolutamente che me li compri tu.
NORMA: Perché mi vuoi togliere una piccola gioia? Voglio solo che ti presenti bene. Ed è proprio necessario che tu mastichi gomma?

Gillis smette, getta via il « chewing gum ».

Dissolve in:

153 (C.M.) - Gillis dinanzi a uno specchio a tre luci. Il sarto gli sta misurando un vestito. L'aiutante è poco discosto, con l'occorrente per la prova. Entra in campo Norma.

NORMA: Ah, non c'è niente di più chic della flanella blu per uomo. Questa a un petto solo, naturalmente. Adesso ci occorre un pastrano. Mi faccia vedere che cos'ha di cammello.

L'aiutante esce *di fianco alla m.d.p.*

(*a Gillis*): Che ne diresti di qualche abito da sera?
GILLIS: Non ho bisogno dello smoking.
NORMA: Ce l'hai, invece. Uno smoking e un frack.

Norma viene avanti, seguita da Gillis. *Panoramica* per includere un altro commesso che porta diverse camicie. Si fermano.

GILLIS: Il frack. E' ridicolo!

NORMA: Ne avrai bisogno per i ricevimenti... per la festa di Capodanno. (*Al commesso*): Dove sono gli abiti da sera?
COMMESSO: Di qua.

Esce il commesso seguito da Norma. Un secondo commesso entra in campo e si avvicina a Gillis, con molti pastrani. *Carrello avanti sino al P.P.P.*

SECONDO COMMESSO (*a Gillis*):

Ecco qualche tipo di cammello. Ma vorrei che lei provasse questo. E' vigogna. Naturalmente, è un po' piú caro.

GILLIS: Il cammello va bene.

SECONDO COMMESSO: Beh, dato dato che paga la signora, perché non prende la vigogna?

Gillis lo fulmina con un'occhiata. Poi esce dalla stessa parte da cui è uscita Norma.

(Musica.)

Dissolve in:

154 (C.L.) - La villa di Norma dall'esterno. Piove a dirotto. *Carrello indietro* sino a scoprire le tegole sconnesse del tetto del garage.

(Musica.)

(Rumore della pioggia.)

VOCE DI GILLES: L'ultima settimana di dicembre vennero le piogge. A rovesci. Eccessivi, come tutto in California.

Dissolve in:

155 (Part.) - Il soffitto della stanza sopra il garage. *Panoramica verso il basso.* Max toglie i vestiti dal letto su cui piove.

(Musica.)

(Pioggia.)

VOCE DI GILLIS: Entrava dal tetto sconnesso della mia camera sopra il garage. Costrinse Max a trasferirmi nella villa. L'idea non mi andava molto. L'unico momento in cui potevo restar solo era quando mi ritiravo in quella stanza. Comunque, era sempre meglio che dormire con l'impermeabile e le soprascarpe.

Max prende l'ombrello, lo apre ed esce. Gillis entra e fa le valigie. Prende le pantofole le mette nella borsa. La chiude, si guarda intorno, si dirige verso il fondo e toglie il pastrano di vigogna dall'attaccapanni.

Dissolve in:

156 (C.L.) - Camera da letto, nella villa. Entra Gillis. *Panoramica* per seguirlo nella stanza e scoprire Max che chiude il guardaroba. Gillis traversa la stanza e posa la borsa su un cassone. Max si avvicina al letto e raduna i vestiti. Gillis si toglie il pastrano e lo depone sul letto.

(Musica.)

GILLIS: Di chi era questa stanza?

MAX: Era la stanza del marito. Anzi, dei mariti. Madame si è sposata tre volte.

Max esce di campo. Gillis passeggia per la stanza. Guarda i vetri della finestra rigati dalla pioggia.

GILLIS: Scommetto che di qui si

Continua a passeggiare. *La m.d.p. lo segue*. Dà un'occhiata allo stanzino da bagno, chiude la porta e così facendo nota che manca la serratura.

gode una magnifica vista. Peccato che non sia la giornata adatta.

Dí, che ha questa porta? Non c'è la serratura.

157 (P.A.) - Max accanto al guardaroba. Chiude lo sportello, si volge verso Gillis *f.c.* e fa un segno col dito. *Panoramica*: si vedono alcune porte senza serrature, che Gillis sta esaminando.

(Musica.)

MAX: Non ci sono serrature in questa casa, signore.
GILLIS (*f. c.*): Come mai?

158 (F.I.) - Gillis traversa la scena e si dirige verso Max che viene avanti. *Carrello avanti.*

(Musica.)

GILLIS: Ci dev'essere un motivo.
MAX: L'ha consigliato il dottore.
GILLIS: Che dottore?
MAX: Il dottore di Madame. Madame ha dei momenti di depressione. Ha tentato di suicidarsi.
GILLIS: Oh.

Gillis estrae una sigaretta di tasca.

MAX: Dobbiamo stare molto attenti. Niente sonniferi, niente rasoi. Abbiamo tolto il gas nella stanza da letto di Madame.
GILLIS: Ma perché? Per la sua carriera? Di soddisfazione ne ha avute. Non è stata dimenticata. Riceve ancora lettere dagli ammiratori.

Gillis accende la sigaretta.

MAX: Al posto suo, non guarderei i timbri troppo da vicino.

Max traversa la scena dietro Gillis. Questi si volta di scatto.

GILLIS: Gliele mandi tu. E' cosí Max?
MAX: E' meglio che stiri il frack, signore. Il signore non ha dimenticato il ricevimento di Capodanno, vero?

Max prende l'abito da sera.

GILLIS: No, no.
Immagino che verranno tutte le statue di cera, no?
MAX: Non saprei. Gli inviti li ha fatti Madame.

Max esce. Gillis si avvicina alla porta che dà nella camera da letto di Norma. *Lento carrello indietro*. Gillis apre la porta e guarda lo strano arredamento della stanza.

VOCE DI GILLIS: Eccola di nuo-

vo... quella stanza carica di tende e di veli. E quel letto che sembrava un mostro dorato. L'ambiente ideale per una regina del « muto ». Poveretta... è ancora lí, impettita e fiera, che assiste a un trionfo.

Chiude la porta.

Dissolve in:

159 (P.A.) - Lo scalone. Gillis scende e viene avanti. Indossa il frack. *Movimento di gru verso il basso e indietro.*
Viene avanti. *Panoramica* per seguirlo mentre attraversa il vestibolo. Si vede Norma sul fondo, che balla un tango davanti a una piccola orchestra. Ha un fiore nella mano. Gillis si ferma *accanto alla m.d.p.* e osserva la scena, sulla soglia del salotto.

(*Musica.*)

VOCE DI GILLIS: Fu al ricevimento di Capodanno che scoprii quello che provava per me. Forse ero stato un idiota a non accorgermi che stavamo per giungere a questo punto. Una scoperta irritante.

Norma ballando gli si avvicina.

NORMA: Joe! Sei semplicemente stupendo.

Gli gira intorno per osservare come gli cada il frack. *Carrello avanti.*

Voltati.

Gillis di fronte a Norma.

GILLIS: Ti prego!
NORMA: Perfetto! Spalle magnifiche! Mi piace questo taglio.
GILLIS: E' tutta imbottitura. Non farti ingannare.

Norma gli infila un fiore nell'occhiello.

NORMA: Ecco.

160 (P.A.) - I due. Norma sta infilando il fiore nell'occhiello del frack. Sul fondo Max, dietro il buffet, apre una bottiglia di champagne.

(*Musica.*)

GILLIS: Sai, io piú che il vestito blu scuro non mi sono mai messo.
NORMA: Non mi piace il bottone dello sparato. Dovresti avere una bella perla, grossa e vistosa.
GILLIS: Non pretenderai che mi metta gli orecchini, spero.

161 (P.A.) - I due. Norma di fronte. Sul fondo l'orchestra suona. Norma prende Gillis per mano.

(*Musica.*)

NORMA (*ride*): Spiritoso. Vieni, beviamo qualcosa.
GILLIS: Non dobbiamo aspettare gli altri?
NORMA: Max! Champagne!

162 (F.I.) - Max *accanto alla m.d.p.* Sul fondo l'orchestra suona. Entra in campo Norma che

(*Musica.*)

tiene Gillis per mano. Max versa lo champagne. I due lo centellinano.

Attento, si scivola. Ho fatto dare la cera. E' per noi. Sai, questo pavimento era di legno, ma io l'ho fatto trasformare. Valentino diceva che per il tango le piastrelle sono l'ideale. Vieni!

Norma depone il suo bicchiere, toglie di mano a Gillis il suo e lo posa sul tavolo.

GILLIS: Qui ha ballato Valentino? Io non posso.

Si dirigono verso il centro, ballano.

NORMA: Su, vieni.

163 (P.A.) - Norma e Gillis ballano. Il tulle del cappellino tempestato di gioielli che porta Norma solleticano il volto di lui. Questi si scosta.

(Musica.)

NORMA: Non allontanarti cosí.
GILLIS: E' questo aggeggio. Mi fa il solletico.
NORMA: Ah si?

La *m.d.p.*, seguendoli, *inquadra* anche l'orchestra. Norma si toglie il cappellino e lo getta lontano. Ballando i due escono di campo.

164 (Part.) - Il cappellino di Norma sul pavimento. Si scorgono Norma e Gillis, ai margini dell'inquadratura, che ballano. Entrano in campo i piedi di Max. Questi si china per raccoglierlo, e *la m.d.p. lo segue in panoramica*. Max volge lo sguardo verso la coppia disapprovando.

(Musica.)

165 (P.P.) - Norma e Gillis che ballano. Egli guarda l'orologio, *f.c.*

(Musica.)

GILLIS: Sono le dieci e un quarto. A che ora arriveranno?
NORMA: Chi?
GILLIS: Gli altri ospiti.

Norma balla con gli occhi chiusi, una espressione trasognata sul volto.

GILLIS: Non ci sono altri ospiti. Questa notte è solo per te e per me.
GILLIS: Oh.

Alza il capo che teneva appoggiato sulla spalla di Gillis e apre gli occhi. Egli la stringe. E Norma reclina ancora il capo e chiude gli occhi.

NORMA: Stringimi.
GILLIS: E va bene. Che ne diresti, a mezzanotte, di bendare l'orchestra e di rompere i bicchieri di champagne sulla testa di Max?
NORMA: Credi che sarà divertente?
GILLIS: Non c'è male.

166 (C.L.L. dall'alto) - Gillis e Norma ballano. Sul fondo si vede l'orchestra.

Dissolve in:

(*Musica.*)

167 (P.P.) - La mano di Norma che infila la sigaretta nel suo caratteristico bocchino. *Panoramica verso l'alto* sino a scoprire il volto. Norma porta la sigaretta alle labbra.
Si distende sul divano, con espressione mollemente soddisfatta. *Carrello indietro* per inquadrare anche Gillis, seduto accanto a lei, indifferente. Norma tiene i piedi sulle ginocchia di lui.
Allunga una mano, prende una scatola, la apre e gliela porge.

(*Musica.*)
VOCE DI GILLIS: Si trascinò cosí per un'ora. Mi sentivo in trappola, come quella sigaretta prigioniera del bocchino.
NORMA: Sarà un anno meraviglioso. Come ci divertiremo. Farò riempire la piscina. Oppure aprirò la mia casa di Malibu e avrai tutto l'oceano per te. E quando il nostro film sarà terminato ti comprerò un yacht e andremo alle Haway...
GILLIS: Smettila. Non mi comprerai piú nulla.
NORMA: Non far lo stupido. Guarda. Volevo dartelo a mezzanotte.

168 (P.P.) - Gillis guarda nella scatola: c'è un portasigarette d'oro e un accenditore.

(*Musica.*)
GILLIS: Norma, non posso accettarlo. Mi hai già comprato troppo.

169 (P.P.) - Norma.

NORMA: Zitto! Io sono ricca. Piú ricca di tutti questi nuovi « cafoni » di Hollywood. Ho un milione di dollari.
GILLIS (*f. c.*).: Tienteli.
NORMA: Posseggo tre isolati in città. Ho dei pozzi di petrolio a Bakersflield.

170 (P.A.) - Norma e Gillis.

Gillis scatta in piedi, furente. *Panoramica* per escludere Norma dal campo.

A cosa vuoi che mi servano se non posso comprare quello che desideriamo noi, che ci fa piacere?
GILLIS: Smettila di parlare di « noi ».

171 (P.M.) - Norma. Gillis di spalle.

(*Musica.*)
NORMA: Che ti succede?
GILLIS: Che diritto hai di trattarmi cosí?

NORMA: Che diritto? Vuoi che te lo dica?

172 (P.A.) - Gillis.

GILLIS: Non ti è mai passato per la mente che io possa avere una mia vita... che ci possa essere una ragazza di cui sono innamorato?

173 (P.M.) - Norma. Gillis di spalle.

(Musica.)

NORMA: Chi? Qualche cameriera, o una comparsa?

Norma si altera a poco a poco.

GILLIS: Io cerco di farti capire che non sono adatto per te. Tu hai bisogno di un Valentino... uno che abbia cavalli per il polo... un ricco sfondato.

NORMA: Tu cerchi di farmi capire che non vuoi che io ti ami. Dillo! Dillo!

Norma lo schiaffeggia, poi esce di campo. Gillis si volge a guardarla e *fissa la m.d.p.*

174 (C.L.L.) - Norma, riflessa in uno specchio, sale le scale sul fondo. Esce di campo, mentre vi entra Gillis che la segue con lo sguardo.

(Musica.)

175 (F.I.) - Il corridoio al primo piano. Entra in campo Norma e si precipita verso la stanza da letto. *Carrello avanti* verso il buco, dove è stata tolta la serratura.

(Musica.)

176 (P.M.) - Gillis, di spalle guarda verso lo scalone. Si volge e dà un'occhiata all'orchestra *f.c.*

(Musica.)

177 (C.M.) - I quattro dell'orchestra che cercano di assumere un contegno indifferente.

(Musica.)

178 (P.P.) - Gillis mentre si volta e guarda verso Max dietro il tavolo del buffet. Questi finge di essere occupato a pulire le coppe dello champagne.

(Musica.)

179 (C.M.) - Il salotto e l'ingresso. Gillis si dirige verso l'ingresso, traversando la scena. Sul fondo si vede ancora l'orchestra. *Panoramica e carrello* per seguire Gillis che viene avanti, verso l'in-

(Musica.)

gresso. Max sul fondo. Gillis si dirige ora verso il guardaroba e prende il pastrano. Viene avanti. *Panoramica verso la porta.* Gillis apre e si ferma un istante a guardare verso lo scalone. La catenina delle chiavi si impiglia nella maniglia della porta. Egli la libera, chiude ed esce.

(*Cessa la musica.*)

180 (C.L.) - Gillis viene avanti lungo il portico mentre si infila il pastrano.

(*Pioggia.*)

VOCE DI GILLIS: Non sapevo dove andare. Volevo solo uscire di là. Avevo bisogno di trovarmi con gente della mia età. Avevo bisogno di sentir ridere ancora. Mi venne in mente

Scende gli scalini. E' ora investito dalla pioggia che cade a rovesci.

Dissolve in:

Artie Green.

181 (C.M.) - Gillis entra in campo, sulla strada. Cerca di fermare una macchina, ma non ci riesce. Continua a camminare. *Carrello indietro.*

(*Pioggia. Rombo di motore.*)

VOCE: Buon anno!
VOCE DI GILLIS: Per Capodanno ci doveva essere una festa, a casa sua a Las Palmas... soggettisti senza lavoro, compositori senza editore...

Un'altra macchina avanza dal fondo, ed esce. Ne passa una terza. Nessuna si ferma.

VOCI: Buon anno!

Gillis viene avanti. Passa una quarta macchina senza fermarsi, quindi giunge l'autocarro di un fioraio. Gillis fa un cenno. L'autista si ferma.

VOCE DI GILLIS: ... attrici tanto giovani da credere ancora alle parole dei tirapiedi dei produttori. Ragazzi che se ne infischiavano di tutto, fin quando avevano un paio di spiccioli da dividere con gli amici.

Gillis apre la porta e sale.

Dissolve in:

182 (C.L.) - In casa di Artie. Animazione. Ray Evans e Jay Livingstone (*al pianoforte*) sono seduti in primo piano. Giovanotti e ragazze sono raccolti intorno a loro Altre coppie stanno ballando sul fondo. Tutti cantano.

(*Musica di piano.*)

TUTTI (*cantando*): ... Non è stato un buon affare venire a Hollywood. Non abbiamo la piscina

abbiam pochi vestiti
guadagnamo quattro soldi.
(Cessa il piano.)
(Applausi, grida.)

Jay smette di suonare. Le coppie si fermano.

183 (P.A.) - Folla dinanzi all'ingresso. Dal fondo viene avanti, facendosi largo fra la gente, Gillis.

(Applausi, grida.)

VOCI: Ehi, Joe!
Ohè, John.
Hello, Betty.
Come stai, Joe?
Mi fa piacere vederti, Joe.
Oilà, caro.

Carrello indietro.

Artie entra in campo e stringe calorosamente la mano a Gillis. Intorno le coppie ballano.

(Musica di piano.)

ARTIE: Guarda chi si vede. Joe Gillis.
GILLIS: Come va, Artie?
ARTIE: Dove ti sei cacciato per tutto questo tempo?
GILLIS: Stavo al fresco, caro mio.

Artie passa un braccio intorno alle spalle di Gillis e si rivolge alla folla *f.c.*

ARTIE: Per poco non andavo a cercarti in Questura. Gente, certo conoscerete tutti Joe Gillis, il noto soggettista, contrabbandiere di uranio e indiziato come Dalia Nera. (*Risate*).

Gillis stringe il collo di Artie con una mano, scherzosamente.

ARTIE: Su, dammi il pastrano.
GILLIS: Oh, lascia stare per un po'.
ARTIE: Ti fermi, no?
GILLLIS: Beh, cosí pensavo.
ARTIE: Bene, muoviti.

Artie tocca il pastrano di Gillis, mentre questi se lo toglie e resta in frack. Gillis getta il pastrano su uno scaffale sul fondo.

Che cos'è questo? Visone? Accidenti, ma chi te l'ha prestato? Adolphe Menjou?
GILLIS: Ci sei andato vicino.
ARTIE: Dí la verità, ma ti sei dato sul serio al contrabbando?
GILLIS: Dov'è il bar?
ARTIE: Vieni.

Artie afferra Gillis per il collo e lo conduce via, *f.c.*

184 (F.I.) - Molte persone strette presso al tavolo dove si serve il punch. Intorno si balla. Artie si fa largo a spintoni.

(Musica di piano.)

Artie si rivolge agli ospiti che stanno servendosi da una coppa.

GILLIS: E' una bella festa.
ARTIE: La piú grandiosa. Mi chiamano la Elsa Maxwell degli aiuto registi. Ehi, un momento! Piano con i ponch. Il bilancio dà diritto a tre per comparsa. Poi, arrangiatevi.

Joe prende un bicchiere colmo di punch.

GILLIS: Dí, Artie, potrei piantar le tende per un po'?
ARTIE: Si capisce. Qui andrà avanti tutta la notte.
GILLIS: No, voglio dire, potresti tenermi un paio di settimane?

ARTIE: Sei fortunato: adesso abbiamo il divano libero.
GILLIS: Lo prendo.
ARTIE: Dirò al fattorino che si occupi del bagaglio. Fatti registrare qui.

Artie fa scorrere le dita sulla schiena di una ragazza che gli sta accanto. La ragazza si volta: è Betty Schaefer. Ella passa un braccio intorno alle spalle di Artie. *Carrello avanti.*

BETTY: Salve, signor Gillis.
GILLIS: Salve.
ARTIE: Vi conoscete?
BETTY: Aspetti; l'aiuto... Betty Schaefer, ufficio di Sheldrake.
GILLIS: Certo. « Basi occupate ».
ARIE: Piano, piano. Questa è la mia ragazza. Che succede. Chi è occupato? (1).
GILLIS: Non preoccuparti. E' una ammiratrice della mia opera letteraria.
BETTY: « Reparto permalosi ».
GILLIS: Dí, per quel bagaglio, dov'è il telefono?
ARTIE: Laggiú accanto alla stanza dell'arcobaleno.
RAGAZZE (*f. c.*): (*ridono*).

Artie indica con la mano. Gillis depone il bicchiere ed esce di campo.
185 (F.I.) - Due ragazze sedute sul divano ridono convulsamente. Una delle due sta telefonando. Avvicina l'apparecchio all'orecchio dell'altra, poi se lo riprende con un gesto brusco ed ascolta. Continuano a ridere a crepapelle. Gillis entra in campo e si avvicina alle due. Sul fondo si vedono gli altri ospiti. La ragazza che tiene il telefono annuisce col capo. Gillis viene avanti. Entra in campo Betty e gli porge il bicchiere.

GILLIS: Quando avrete finito con questo arnese, potrei averlo?

BETTY: Ehi, ha dimenticato questo.
GILLIS: Grazie.
BETTY: Speravo di incontrarla.
GILLIS: Perché? Per riprendersi il coltello che mi ha piantato nella schiena?
BETTY: No, mi sentivo un po' in colpa. Cosí ho tirato fuori qualcuno dei suoi vecchi soggetti.
GILLIS: Perché, carina?

(1) Vedi nota a pag. 6.

Una coppia passa *accanto alla m.d.p.*

BETTY: Ce n'è uno che si intitola « La finestra »... o in cui c'entra una finestra.
GILLIS: « Finestra buia ». Le è piaciuto?
BETTY: Oh, no.
GILLIS: Grazie.

Gillis prende il bicchiere.

BETTY: Tolte sei pagine. Quando c'è il racconto a rovescio... Non potremmo trovarci un posto dove parlare?
GILLIS: Che ne direbbe della Stanza dell'Arcobaleno?

La conduce nello stanzino da bagno. *La m.d.p. esclude* le persone che si trovano sul fondo.
Artie entra in campo e afferra Gillis per il braccio.

RAGAZZE (*f. c.*): (*ridono*).
ARTIE: Ehi, Joe. T'ho detto che ti potevi prendere il mio divano. Non t'ho detto che potevi prenderti la mia ragazza.

Betty posa la mano sulle labbra di Artie, affettuosamente.

BETTY: Oh, è un colloquio di affari.

186 (F.I.) - Gillis è nello stanzino da bagno. Entra Betty. Artie e alcune coppie sul fondo: gli ospiti li trascinano via. Gillis e Betty vengono avanti.

(Musica di piano.)

GILLIS: Dunque, se ho capito bene c'è un brano del mio soggetto che lei ha trovato degno di attenzione.

Siedono sull'orlo della vasca.

BETTY: Quella scena del racconto a rovescio quando la donna dice d'essere una maestra.
GILLIS: Ho avuto una maestra cosí.
BETTY: Forse è per questo che la scena è buona. E' vera, commovente. Perché non sfrutta quel personaggio?
GILLIS: Ma chi vuole la verità? Chi vuol commuoversi?

187 (P.M.) - Betty di fronte a Gillis.

(Musica di piano.)
BETTY: E la smetta con questa posa. Qui c'è della materia che val la pena di sfruttare.
GILLIS: Vuol che cominciamo subito? Forse qui troveremo un po' di carta.
BETTY: Sul serio. Ho qualche idea
GILLIS: Anch'io ho qualche idea.

188 (P.P.) - Gillis e Betty. Sul fondo si vedono le coppie ballare.

Questa, per esempio: che è la vigilia di Capodanno. Perché non approfittarne?
BETTY: Sarebbe a dire?
GILLIS: Beh...
BETTY: Potremmo fare delle bar-

chette di carta e organizzare una regata. Oppure potremmo aprire la doccia.

Betty indica con il dito.

GILLIS: Che ne direbbe di impadronirsi della cucina e di barricarcisi dentro?

BETTY: Ha fame?

GILLIS: Fame? Dopo dodici anni di giungla birmana, io muoio Lady Agatha... muoio per il desiderio di queste spalle candide...

Gillis si china su di lei.

BETTY: Filippo, siete pazzo?

GILLIS: Vorrei dissetarmi alle tue fresche labbra...

Entrano due ragazze, ridendo.

RAGAZZE: (*ridono*).

PRIMA RAGAZZA: Il telefono è libero, adesso.

RAGAZZE: (*ridono*).

Escono fra scoppietti di risa.

BETTY: No, Filippo, no. Dobbiamo essere forti. Voi indossate ancora l'uniforme delle Guardie! E per di piú, ora, il telefono e libero.

Gillis si alza e si volge verso Betty.

GILLIS: Va bene, Per un istante ho avuto una terribile paura di perderti.

Anche Betty si alza.

BETTY: Non mi perderai. Adesso vado a riempire i bicchieri di questa porcheria.

GILLIS: Mi aspetterai?

BETTY: Ansiosamente.

GILLIS: La vita può anche esser bella.

Gillis si china verso di lei.
esce.

189 (F.I.) - Gillis entra in campo (siamo nella sala), *la m.d.p. lo segue in panoramica* sino al telefono. Sul fondo gente che si diverte. Gillis siede e compone il numero. Sull'apparecchio è posata la mano di una ragazza seduta lí accanto. Gillis la sposta e termina di comporre il numero. *Carrello avanti.*

(*Musica di piano.*)

190 (P.M.) - In casa di Norma. Max in ingresso, al telefono.

MAX: Mi spiace signor Gillis. Non posso parlare adesso.

191 (P.P.) - Gillis, seduto sul divano.

GILLIS (*al telefono*): Pronto, Max, sono Gillis. Dovresti farmi un favore. (*Musica di piano.*)

GILLIS: Ma si che puoi. Vorrei che tu prendessi la valigia vecchia e ci mettessi dentro la mia roba, quella di prima... quando sono venuto, con la

macchina da scrivere. Manderò qualcuno a ritirarla.

192 (P.P.) - Max al telefono.

MAX: Non ho tempo adesso. Non posso far nulla. C'è il dottore.-

193 (P.P.) - Gillis. Si tappa un orecchio col dito. Sul fondo si vedono gli ospiti.

(Musica di piano.)

GILLIS: Che dottore? Che succede?

194 (P.P.) - Max, come 192.

MAX: Madame ha preso il rasoio nella sua stanza e si è tagliata le vene. *(Musica.)* *(Rumore secco dell'apparecchio riagganciato.)*

Max riaggancia.

195 (P.P.) - Gillis come 191. Una coppia dietro di lui lo guarda di sottecchi. Egli riaggancia lentamente.

GILLIS: Max! Max!

196 (P.A.) - Betty al tavolo del punch, con due bicchieri in mano. Si fa largo fra i ballerini e si dirige verso Gillis che ha ancora il telefono in pugno.

(Musica di piano.)

BETTY: Ho avuto la ricetta, sai. Prendi due pacchetti di pasticche per la tosse e le fai sciogliere in cinque litri di succo d'uva tiepido.. .

Gillis si alza e si allontana fendendo la folla. Prende il pastrano e si dirige verso la porta. Artie entra in campo e salta sul divano.

ARTIE: Ehi, Joe!

Dissolve in:

197 (C.L.) - L'esterno della casa di Norma. Si vede la macchina del medico. Entra un tassí. *La m.d.p. lo segue in panoramica.* Scende Gillis con un salto, paga l'autista e corre verso la scala.

(Musica.)
(Pioggia.)

AUTISTA: Buon anno!

198 (C.L.) - L'ingresso e lo scalone. Scendono il dottore e Max. *La m.d.p. li segue* sino alla porta, che Max apre. Entra Gillis.

GILLIS: Come sta?
MAX: E' in camera sua.

Gillis si avvia, Max lo afferra per un braccio.

Piano... non corra sulle scale. I suonatori non devono accorgersi di niente.

La m.d.p. segue Gillis che sale lo scalone.

199 (C.M.) - Gillis entra in campo, sul corridoio al primo piano. *La m.d.p. lo segue* sino alla porta della stanza da letto di Norma. Gillis esce di campo.

(Musica.)

200 (Part.) - I polsi di Norma, fasciati. Gillis entra e viene avanti. Si ferma ai piedi del letto e guarda Norma *f.c.* Le toglie le pantofole. *Panoramica* per seguirlo mentre traversa la stanza e getta le pantofole su una «chaise longue». Si ferma e si volta.
Si vede Norma riflessa nello specchio.

(Musica.)

NORMA (*f. c.*): Va via.

GILLIS: Che sciocchezza hai fatto?

NORMA: Innamorarmi di te, ecco che ho fatto.
GILLIS: Immagino i titoli sensazionali: « Grande diva si uccide per uno scrittore sconosciuto ».

201 (P.M.) - Norma nel letto. Si copre gli occhi con un braccio fasciato.

(Musica.)

NORMA: Le grandi dive hanno un grande orgoglio. Va via. Va dalla tua ragazza.

202 (P.M.) - Gillis e Norma riflessa nello specchio. *Panoramica* per seguire Gillis che si avvicina al letto.

(Musica.)

Ora è in campo anche Norma. Le tremano le labbra. Gillis si ferma e la guarda.

GILLIS: Senti, io... io l'ho fatto perché credevo che fosse uno sbaglio, per te e per me. Non volevo farti del male. Tu sei stata buona con me. Sei stata l'unica persona che in questa città puzzolente sia stata buona con me.
NORMA: E allora perché non dici solo grazie e te ne vai? Va, va! *(Cessa la musica.)*
GILLIS: Non me ne vado se non prometti di comportarti ragionevolmente.

Norma volta il capo dall'altra parte.

NORMA: Lo rifarò! Lo rifarò!

209 (F.I.) - Norma, distesa sul letto, alza l'altro braccio e si copre il volto. Gillis è in piedi, alla estremità del letto, e la guarda. Poi va a sedersi sulla « chaise longue ». (L'orchestra *f.c.* suona « Auld Lang Syne »).

NORMA: Lo rifarò. (*Singhiozza*). (*Musica e, ancora, singhiozzi.*)

204 (C.L.) - Norma, sul letto, sin-

ghiozza. Gillis si alza e le si avvicina. *Carrello avanti.* Egli siede sul letto e le scopre il viso.
Norma si volge lentamente verso di lui. Si alza, gli circonda il collo con le braccia e lo attira a sé.

(Cessa la musica.)

GILLIS: Buon anno, Norma.

NORMA: Buon anno, caro.
(Musica.)

Dissolvenza di chiusura

Dissolvenza di apertura

205 (C.L.) - L'ingresso della casa di Norma. Entra Max, dal salotto. *Panoramica* per seguirlo sino al telefono. Alza il ricevitore.

(Musica.)

(Suona il telefono.)

MAX: Pronto.
(Cessa la musica.)

206 (P.M.) - Betty, seduta alla scrivania del suo ufficio, telefona.

BETTY: E' il Crestview 5-1733? Scusi se disturbo ancora, ma mi è stato confermato questo numero. Devo parlare con il signor Gillis.

207 (P.M.) - Max al telefono.

MAX: Non è qui.

208 (P.M.) - Betty.

BETTY: Dove potrei trovarlo? Forse lí c'è qualcuno che me lo potrebbe dire..

209 (P.M.) - Max.

MAX: Nessuno qui può darle informazioni. E per favore non richiami piú.

Riaggancia.
Esce.

NORMA (*f. c.*): Max!

210 (F.I.) - Il patio e la piscina. Norma, seduta su una sedia a sdraio, legge l'oroscopo.
Max entra in campo sul fondo.

NORMA: Chi era, Max? Chi era?

211 (P.A.) - Max si ferma.

MAX: Niente, Madame. Uno che chiedeva di un cane smarrito. Il nostro numero deve essere simile a quello del canile.

212 (F.I.) - Norma *accanto alla m.d.p.* e Max sul fondo. Fa per avviarsi, si ferma.

NORMA: Aspetta. Dovresti tirar fuori la macchina. Porterai il soggetto alla Paramount e lo consegnerai al signor De Mille, personalmente.

Max si inchina.

MAX: Benissimo, Madame.

213 (P.A.) - Gillis esce dalla pi-

scina. *La m.d.p. lo segue in panoramica,* mentre si avvicina a Norma. Egli prende l'asciugatoio.

GILLIS: Sul serio, vuoi mandare il soggetto a DeMille?
NORMA: Sí. E' il giorno. Ecco il responso degli astri. Il mio astrologo legge anche l'oroscopo di DeMille.

Gli porge l'oroscopo. Gillis viene avanti e si asciuga.

GILLIS: Ma, il soggetto l'ha letto?
NORMA: DeMille è nel Leone! Io sono nello Scorpione. E' da molte settimane che Marte esercita il suo influsso su Giove.
Oggi è il giorno della grande congiunzione. Voltati caro. Ti asciugo io.

214 (P.P.) - Gillis. Dietro di lui Norma che lo sta asciugando.

GILLIS: Spero che ti renda conto, Norma, che i soggetti non si vendono in base all'astrologia.

Norma si ferma, le braccia sulle spalle di lui.

NORMA: Io non vendo il soggetto. Vendo me. DeMille ha sempre detto che io sono la piú grande delle dive.
GILLIS: Quando l'ha detto, Norma?
NORMA: D'accordo, è passato qualche anno. Ma l'essenziale è che io non sono mai stata cosí bella come ora. E sai perché? Perché non sono mai stata cosí felice.
(Musica.)

Dissolve in:

215 (P.M.) - In macchina lungo il Sunset Boulevard. Max è al volante. Dietro Norma e Gillis.

(Musica.)

VOCE DI GILLIS: Qualche giorno dopo, di sera, stavamo andando da una delle statue di cera per un bridge. Mi aveva insegnato a giocare a bridge, cosí come mi aveva insegnato qualche strano passo di tango... o la qualità di vino da bere con quel certo pesce.

216 (P.M.) - Norma (che sta rovistando nella borsetta) e Gillis. Estrae il portasigarette: è vuoto.

NORMA: Che stupida! Ho dimenticato di riempire il portasigarette!

Gillis trae di tasca il suo portasigarette e lo porge a Norma.

GILLIS: Tò, prendi una delle mie.
NORMA: No, no, sono tremende. Mi fanno tossire.

Gillis si china avanti, verso Max.

GILLIS: Passa da « Schwab's », per favore.

Norma estrae un biglietto di banca dalla borsetta e glielo porge.

(*a Norma*): Te le comprerò.

NORMA: Come sei caro.

217 (C.L.) - Dinanzi all'emporio di Schwab. Entra in campo la macchina di Norma. Gillis scende e si dirige verso l'emporio. Intorno v'è animazione.

(*Musica.*)

(*Rombo di motore.*)

(*Musica.*)

218 (P.A.) - Al banco dei tabacchi. Gillis entra in campo e si rivolge alla commessa.

GILLIS: Mi dia un pacchetto di quelle sigarette turche... ehm... (*schiocca le dita; cessa la musica*) Abdullah.

La commessa cerca le sigarette.

Gillis si volta.

ARTIE (*f. c.*): (*imita il rumore del mitra*) Mani in alto, Gillis.

219 (P.A.) - Artie (che punta un cucchiaio su Gillis) e Betty dinanzi al banco delle bibite. Animazione sul fondo.

ARTIE: Mani in alto o sparo!

220 (P.A.) - Gillis. *La m.d.p. lo segue in panoramica* mentre si avvicina a Betty e Artie.

GILLIS: Olà, Artie! Buona sera, signorina Schaefer.

BETTY: Lei non sa come sono lieta di vederla.

ARTIE: Fuggito tra la folla. Che grandioso progetto ti era venuto in mente?

GILLIS: Oh, mi spiace per Capodanno. Mi credete se vi dico che ho dovuto vegliare una vecchia zia?

ARTIE: Sí, una zia molto chic che ha dei calcoli renali di dieci carati.

Betty depone un sandwich sul banco e si volta verso Gillis.

BETTY: Smettila, Artie, per favore. (*a Gillis*): Dove si era nascosto? Ho una magnifica notizia per lei.

221 (P.P.) - Gillis. Betty di spalle.

GILLIS: Non mi sono nascosto affatto. Negli ultimi tempi, almeno.

222 (P.P.) - Betty e Gillis.

BETTY: Ho cercato il suo agente. Poi ho chiesto di lei al sindacato. E finalmente, nella casa dove abitava prima, mi hanno dato un numero.

223 (P.P.) - Gillis. Betty di spalle.

C'era sempre qualcuno con un accento straniero, che mi borbottava qualcosa. E lei non c'era mai. Con lei non si poteva parlare: non l'avevano mai sentito nominare.

Alcune persone passano dietro di loro.

GILLIS: Ah, sí? E qual'è la magnifica notizia?

224 (P.P.) - I due.

BETTY: A Sheldrake è piaciuta la faccenda della maestra.
GILLIS: Quale maestra?
BETTY: « Finestra buia ». Gli ho fatto venire una testa cosí. E lui pensa che se ne potrebbe far qualcosa.

225 (P.P.) - Gillis. Betty di spalle.

GILLIS: Benissimo. Dove sono i soldi?
BETTY: Dov'è il soggetto? Io gliel'ho data a bere, raccontando qualche particolare che mi ero inventata. Ma è solo un punto di partenza. Bisogna lavorarci su.

226 P.P.) - I due.

BETTY: Ho raccolto qualche idea, una ventina di pagine. Ho anche trovato un 'personaggio maschile abbastanza buono.

227 (P.P.) - Artie, con un gelato in mano.

ARTIE: Non potreste metterci molta gente intorno, per le azioni di sfondo? Cosí potrebbero aver bisogno di un aiuto regista in piú.

228 (P.A.) - Artie, Betty e Gillis.

BETTY: Oh, Artie, piantala! (*a Gillis*): Dunque, se potessimo metterci a tavolino per un paio di settimane e tirar fuori un soggetto...

Max entra sul fondo e si guarda intorno.

GILLIS: Mi spiace, signorina Schaefer, ho smesso di scrivere su ordinazione.
BETTY: Ma se le dico che è già venduto a metà.
GILLIS: A dire la verità, ho smesso di scrivere, comunque.
MAX: Signor Gillis... per favore.

I tre si voltano.

GILLIS: Vengo subito.

Max esce.

ARTIE: L'accento! L'ho scoperto! E' lui l'agente al soldo del governo straniero! Avanti, perquisiteli.
GILLIS: Devo andare. Grazie, ad ogni modo, del suo interessamento per la mia carriera.
BETTY: Non è per la sua! E' per la mia! Speravo che questa fosse l'occasione buona. Non voglio star tutta la vita a leggere i soggetti degli altri. Voglio scrivere anch'io.
GILLIS: Mi spiace di averle tagliato la strada.
BETTY: Proprio cosí!

Gillis esce, sul fondo.

GILLIS: Arrivederci.
(Musica.)

229 (C.L.) - L'Isotta-Fraschini davanti a Schwab. Gillis esce e sale in macchina.

(Musica.)

230 (P.M.) - Norma seduta. Sale Gillis.

NORMA: Caro, che è successo? Ci hai messo delle ore.

La macchina parte.

(Rombo del motore.)
GILLIS: Oh, ho incontrato gente che conoscevo.
NORMA: Dove sono le sigarette?
GILLIS: Dove sono...? Norma, tu fumi troppo.

Norma porge la mano. (Sul fondo si vede il traffico della strada). Le restituisce la banconota.

Dissolve in:

231 (Part.) - Un parasole che ruota sullo schermo.

(Musica.)
VOCE DI GILLIS: Non appena aveva l'impressione che io mi annoiassi, Norma organizzava uno spettacolo dal vero.

Norma compare da dietro il parasole, con mossa furbesca. *Carrello indietro e panoramica* sino a scoprire Gillis sdraiato su di un divano, in salotto. Norma, con uno strano costume da bagno, è in piedi sul tavolo.

VOCE DI GILLIS: Le « Follie » di Norma Desmond. Il primo numero era sempre quello della « Bathing Beauties » di Mac Sennet.

Norma getta via il parasole e si lascia cadere addosso a Gillis.

232 (P.M.) - Gillis e Norma.

(Musica.)
NORMA (*ride*): Mi vedo ancora nella fila: Marie Prevost, Mabel Normand...

Gillis accende un fiammifero. Norma gli accarezza il volto, mentre egli accende la sigaretta.

Mabel mi pestava sempre i piedi.
Che ti succede caro? Perché fai quella faccia?
GILLIS: Niente, sto benissimo. Va avanti.

Gli prende di mano il fiammifero spento.

NORMA: Dammi questo. Mi serve per i baffi. Adesso, chiudi gli occhi, chiudili.

Gli abbassa le palpebre ed esce. retta. *Carrello avanti.*

VOCE DI GILLIS: C'era qualcosa, invece. Pensavo a quella ragazza di Artie... a quella signorina Schaefer. Era come tutti noi soggettisti quando

si arriva a Hollywood per la prima volta... divorata dall'ambizione... già vedeva il suo nome sullo schermo. « Sceneggiatura di... » « Soggetto originale di... ». Hmf! Il pubblico non sa che qualcuno si mette a tavolino e scrive il film. Pensa che se lo facciano gli attori mentre recitano.

NORMA (*f. c.*): Apri gli occhi.

Gillis apre gli occhi e si volta.

233 (C.L.) - Norma con la bombetta, i calzoni e una lunga giacca, entra facendo roteare il bastoncino, alla Charlot.

(Musica.)

234 (P.A.) - Gillis, sul divano, osserva Norma.

(Musica.)

235 (P.M.) - Norma finge di pulirsi le unghie con la punta del bastoncino. Continua l'imitazione di Charlot. Entra Max, con uno strofinaccio in mano, e si ferma dietro Norma, che si volta.

(Musica.)

(Cessa la musica.)

MAX: Madame, la vogliono al telefono.

NORMA: Sai che non mi devi interrompere.

MAX: E' la Paramount.

NORMA: Chi?

MAX: Gli « studi » della Paramount.

Norma si volta verso Gillis *f.c.* e si toglie la bombetta.

NORMA: E adesso mi credi? Che ti ho detto? DeMille si sarebbe entusiasmato.

MAX: Non è il signor DeMille. E' uno che si chiama Gordon Cole. Dice che è una cosa importantissima.

NORMA: Certo che è importantissima. Tanto importante che DeMille poteva telefonarmi lui.

236 (P.A.) - Gillis si alza e si mette a sedere.

(*f. c.*): Che idea! Farmi telefonare da un aiuto!

237 (P.M.) - Norma e Max.

NORMA: Dí che sono occupata e riaggancia.

MAX: Benissimo, Madame.

Max si ritira. Norma esce *di fianco alla m.d.p.*

238 (P.M.) - Gillis, seduto sul divano. Entra in campo Norma, sostenuta.

NORMA: Che ne dici? Abbiamo fatto dodici film insieme... i suoi piú grandi successi!

Getta in terra il bastoncino.

GILLIS: Forse è occupato... forse sta girando.
NORMA: Ah, conosco il trucco. Cerca di svalutarmi. Cerca di ridurre le mie richieste. Ho aspettato vent'anni questa telefonata. Adesso, può aspettare DeMille sin quando farà comodo a me.

Getta il cappello *f.c.*

Dissolve in:

239 (P.M.) - Norma, agghindata a festa, seduta nell'Isotta che percorre Melrose Avenue.
Panoramica per includere Gillis seduto accanto a lei e Max davanti, alla guida. Sul fondo il traffico della strada. Max manovra lo specchietto e osserva Norma.

(Musica.)

VOCE DI GILLIS: Tre giorni dopo non le fece piú comodo. E' incredibile, ma vi furono altre telefonate urgenti dalla Paramount. Cosí, lei si mise mezzo chilo di trucco, lo coperse con una veletta

240 (P.M.) - Norma e Gillis riflessi nello specchietto, come li vede Max *f.c.*

e partí per incontrarsi con DeMille in persona.

241 (P.M.) - Max *accanto alla m.d.p.* e Norma sul fondo. Max osserva il volto dell'attrice.

(Musica.)

MAX: Madame mi perdoni: l'ombra sopra l'occhio sinistro non è perfettamente a posto.
NORMA: Grazie, Max.

Norma ritocca il trucco. Max prosegue per Melrose Avenue, quindi svolta in Bronson Avenue.

242 (C.L.) - L'ingresso degli «studi» Paramount in Bronson Avenue. Entra in campo la macchina di Norma. Max si ferma e suona il clackson.

(Musica.)

(Clackson.)

243 (Part.) - La mano di Max che preme il clackson. Dietro il cancello d'ingresso si vede l'agen-

(Musica.)

(Clackson.)

te di guardia con altre persone. Questi si fa avanti.
Panoramica: è in campo anche Max.

AGENTE: Basta con quel fracasso, ehi!
MAX: Dobbiamo vedere il signor De Mille. Apra il cancello.
(Cessa la musica.)
AGENTE: Il signor DeMille sta girando. Avete l'appuntamento?
MAX: Non è necessario!

244 (P.A.) - Norma nella macchina.

MAX (*f. c.*): C'è Norma Desmond.
AGENTE (*f. c.*): Norma chi?
MAX (*f. c.*): Norma Desmond!

Norma fissa lo sguardo *f.c.*

NORMA: Jonesy!

245 (F.I.) - Jonesy, l'agente anziano, si trova nel casotto accanto al cancello.

NORMA (*f. c.*): Ehi, Jonesy!
JONESY: Chi è?

Si alza, riconosce Norma *f.c.* Si dirige verso il cancello, seguito da *panoramica*.

Ma è Miss Desmond. Come sta, Miss Desmond?
NORMA (*f. c.*): Apri il cancello.
JONESY: Certo, Miss Desmond. Vieni, Mac.

Entra in campo il primo agente.

AGENTE: Non possono entrare senza autorizzazione.
JONESY: Miss Desmond può. Muoviti.

Aprono il cancello.

246 (C.M. controcampo) - Jonesy e l'altro agente aprono il cancello. la macchina entra, e si ferma accanto a Jonesy. *La m.d.p. esclude* il primo agente.

(Rombo del motore.)

NORMA: Dove gira il signor De Mille?
JONESY: Teatro 18, Miss Desmond.

Indica l'agente *f. c.* Intorno s'è raccolta gente che segue divertita la scenetta.

NORMA: Grazie, Jonesy. E insegna l'educazione al tuo amico. Digli che senza di me non avrebbe trovato lavoro. Perché senza di me non ci sarebbe stata la Paramount.
JONESY: Ha ragione, Miss Desmond.

Norma alza la mano.

NORMA: Avanti, Max.
(Rombo del motore.)

La macchina esce di campo. Jonesy va nel casotto a telefonare. *La m.d.p. lo segue.*

JONESY: Teatro 18.

247 (C.L.L.) - Il teatro 18. De

Mille e la « troupe » preparano una inquadratura.
Animazione intensissima.
Luci si accendono e si spengono.

DE MILLE: Va bene, cosí...
(Rumori sordi.)

DE MILLE (*f. c.*): Lascialo lí. Adesso dammi luce laggiú.

(Rumori vari.)

248 (F.I.) - Un macchinista al telefono. Riaggancia *La m.d.p. lo segue in panoramica* mentre si dirige (superando alcune comparse) verso il secondo aiuto, seduto a un tavolo accanto a due ragazze.

MACCHINISTA: Norma Desmond cerca il signor DeMille.

Il macchinista esce. *La m.d.p. segue* il secondo aiuto che, dopo aver superato un gruppo di persone, si avvicina al primo aiuto e allo scenografo.

DE MILLE (*f. c.*): Potreste darmi un po' di luce quaggiú? Alza un po', alza. Soldati, toglietevi di mezzo. Voi tornate là.
SECONDO AIUTO: Norma Desmond cerca il signor DeMille.
PRIMO AIUTO: Norma Desmond? (*allo scenografo*): Aspetta un momento.

Il secondo aiuto esce. *Panoramica e carrello* sino a inquadrare DeMille, circondato da tecnici e attori.

DE MILLE: Harry Wilcoxon!
WILCOXON: Sí?
DE MILLE: Sfodera la spada e solleva quella tenda. Dietro c'è Sansone che dorme (1).

DeMille mette l'occhio al mirino.

AIUTO: Norma Desmond è venuta a cercarla, signor DeMille.

DeMille si volta di scatto.

DE MILLE: Norma Desmond?
AIUTO: Avrà mille anni, no?
DE MILLE: Preferirei non pensarci. Io potrei essere suo padre.
AIUTO: Mi scusi, signor DeMille.
DE MILLE: Sarà per quello spaventoso soggetto. Che cosa posso dirle? Che cosa le dico?

249 (P.M.) - L'aiuto e DeMille.

AIUTO: Potrei dirle che lei è in sala di proiezione. Posso metterla alla porta.

250 (P.M.) - De Mille e l'aiuto. (inq. corrispondente della 249).

DE MILLE: Trenta milioni di ammiratori l'hanno messa alla porta! Non è abbastanza?
AIUTO: Non volevo dir questo...
DE MILLE: Lo so, lo so. Tu non hai conosciuto Norma Desmond, bella ragazzina di diciassette anni, con un

(1) De Mille stava allora girando, alla Paramount, *Samson and Delilah*.

coraggio, una vivacità e un cuore che io non ho mai piú visto in un giovane.

AIUTO: Dicono che fosse uno strazio lavorarci insieme.

DE MILLE: Solo verso la fine. Sai, una decina di agenti pubblicitari al lavoro giorno e notte possono far perdere la ragione a chiunque.

DeMille afferra il microfono che gli porgono e scende dalla seggiola. Esce.

(*al microfono*): Sospendete tutto.

251 (C.L.) - Viene avanti l'Isotta-Fraschini, attraverso le strade affollate dello stabilimento. Si ferma *accanto alla m.d.p.*, dinanzi al teatro 18 (Max è escluso dall'inquadratura).

(*Rombo di motore.*)

Gillis stringe la mano di Norma. Max entra in campo e apre la porta per far scendere Norma.

NORMA: Vuoi venire anche tu, caro? (*Si ode aprirsi la portiera, f. c.*)

GILLIS: E' meglio di no. Il soggetto è tuo. Tocca a te. Buona fortuna.

NORMA: Grazie, amore.

Mentre Norma scende dalla macchina, un agente apre la porta del teatro: escono DeMille e il suo seguito. Norma corre verso di lui.

DE MILLE: Salve, bellezza.

252 (P.A.) - DeMille e i suoi aiuti. Norma gli si butta fra le braccia.

NORMA: Salve, signor DeMille.

DE MILLE: Mi fa piacere vederti.

NORMA: L'ultima volta che ci siamo veduti era in un posto molto allegro. Ricordo che la salutai con la mano. Stavo ballando su un tavolo.

DE MILLE: C'era un sacco di gente. Lindbergh era atterrato a Parigi proprio allora. Vieni dentro.

Tutti seguono i due.

253 (F.I.) - DeMille guida Norma nell'interno del teatro, tenendola per il braccio. Gli altri seguono. *Carrello indietro.*

DE MILLE: Norma... devi scusarmi se non ti ho telefonato.

NORMA: Fa bene a scusarsi. Sono molto arrabbiata.

DE MILLE: Beh, come vedi, sono terribilmente occupato.

NORMA: Non è una scusa. Ha letto il soggetto, naturalmente?

DE MILLE: Sí, l'ho letto.
NORMA: E allora avrebbe potuto telefonarmi direttamente invece di farmi chiamare da uno dei suoi aiuti.

Si fermano.

DE MILLE: Eh? Che aiuto?
NORMA: Adesso non faccia la commedia. Uno che si chiama Gordn Cole.

Riprendono a venire avanti.

DE MILLE: Gordon Cole?
NORMA: E se il soggetto non lo avesse interessato almeno un po', quello non avrebbe cercato di telefonarmi una decina di volte.

Panoramica. DeMille si avvicina alla sua seggiola. Intorno v'è gente affaccendata.

DE MILLE: Gordon Cole? Senti, Norma. ho una prova, non posso interromperla. Perché non ti accomodi qui, sulla mia sedia?

Norma siede, aiutata da DeMille.

NORMA: Grazie.
DE MILLE: Qua. Faccio subito.

Viene avanti e parla con l'aiuto, senza che Norma se ne accorga.

(*all'aiuto*): Portami un telefono e cercami Gordon Cole.
AIUTO: Bene.

Escono *di fianco alla m.d.p.*

254 (P.M.) - Norma assisa regalmente sulla sedia di DeMille. Si guarda intorno con espressione di sdegno.. Un microfono, passando, le sfiora una penna del cappellino. Norma lo allontana da sé, disgustata.

(*Musica.*)

(*Rumori vari.*)

OCCHIO DI PORCO (*f. c.*): Ehi, Miss Desmond. Miss Desmond!

255 (C.M. dal basso) - « Occhio di porco », un elettricista, su di una impalcatura.

(*Musica.*)

OCCHIO DI PORCO: Sono io! « Occhio di porco ».

256 (C.M. dall'alto) - Norma guarda verso l'alto.

(*Musica.*)
NORMA: Salve, occhio di porco.

237 (C.M.) - « Occhio di porco » punta su Norma un riflettore.

(*Musica.*)

258 (C.M.) - Norma investita dalla luce.

(*Musica.*)
OCCHIO DI PORCO (*f. c.*): Si lasci guardar bene.

259 (F.I.) - Wilcoxon, Farnum e altri attori, in piedi nella tenda.

FARNUM: Guardate, c'è Norma Desmond!

260 (F.I.) - Julia Faye e un grup-

po di persone sedute. Si alzano ed escono di campo.

(Musica.)

JULIA: Norma Desmond. Oh!

261 (F.I.) - La pettinatrice con un pompiere e un agente.

(Musica.)

PETTINATRICE: Norma Desmond.

POMPIERE: Guarda, credevo fosse morta.

Escono, venendo avanti.

252 (P.A.) - Norma in piena luce. Entrano in campo Julia Faye, Frank O'Connor ed altri, per salutarla.

TUTTI: (*salutano*).

269 (P.M.) - DeMille al telefono. I tecnici gli sono intorno.

(Musica.)

DE MILLE: Oh, Gordon, sono C. B. DeMille. Hai chiamato Norma Desmond, tu?

264 (P.M.) - Cole seduto allo scrittoio, nel suo ufficio.

(*Musica d'organo.*)

COLE: Sí, signor DeMille. Per la sua macchina... una vecchia Isotta-Fraschini. E' venuto qui il suo autista, l'altro giorno. E' quel che ci vuole per il film di Crosby. Vorremmo noleggiarla per una quindicina di giorni.

265 (P.A.) - DeMille e i tecnici.

(Musica.)

DE MILLE: Ah, capisco. Bene, molte grazie.

Porge il telefono ad un aiuto. Si dirige lentamente verso Norma, circondata dagli ammiratori. *Panoramica* per seguire il movimento di DeMille. Egli afferra il microfono, che un ragazzo gli porge.

DE MILLE: Occhio di porco. Rimetti a posto quella luce.

La gente si allontana. DeMille si avvicina a Norma e siede su uno sgabello accanto a lei. *Carrello avanti.*

DE MILLE: Ecco ho... ho rintracciato Gordon Cole.

NORMA: Li ha visti? Ha visto come son venuti?

DE MILLE: Sai...

266 (P.M.) - DeMille e Norma, che dà le spalle *alla m.d.p.*

accadono cose da pazzi in questo mestiere, Norma. Spero tu non abbia perduto il tuo spirito.

NORMA: (*singhiozza*).

DE MILLE: Che c'è, cara?

267 (P.M.) - Norma, che si porta un fazzoletto al volto, e DeMille.

(Musica.)

NORMA: Niente. Non riuscivo ad immaginare che effetto mi avrebbe fatto tornare nel vecchio teatro. Non sapevo quanto mi era mancato.

DE MILLE: Anche tu ci sei mancata, cara.

NORMA: Lavoreremo ancora, noi due. E' vero, « Capo »? Faremo il nostro piú grande film!

268 (P.M.) - DeMille e Norma, che dà le spalle *alla m.d.p.*

(Musica.)

DE MILLE: Vorrei parlarti proprio di questo.

NORMA: E' buono il soggetto, no?

DE MILLE: Ehm... beh... c'è qualcosa di buono, sí, ma vedi.. .il film costerebbe troppo.

269 (P.M.) - Norma e DeMille, che da le spalle *alla m.d.p.*

(Musica.)

NORMA: Oh, non bado al denaro. Io voglio tornare al lavoro, e basta. Lei non sa che significa sapere che ha ancora bisogno di me.

Norma ripone il fazzoletto.

DE MILLE: Nulla mi farebbe maggior piacere, Norma, se... se fosse possibile.

(Cessa la musica.)

NORMA: E ricorda, caro, io non lavoro prima delle dieci del mattino e dopo le quattro e mezza al pomeriggio.

270 (P.A.) - DeMille e Norma. Sul fondo i tecnici. Viene avanti un aiuto.

(Musica.)

AIUTO: Siamo pronti per girare, signor DeMille.

DeMille si alza e si rivolge a Norma.

DE MILLE: Benissimo. Norma, perché non ti siedi qui e dai un'occhiata? Sai, il cinema è un po' cambiato.

Si avvia verso il fondo.

Bene, andiamo!

ELETTRICISTA: Accendi tutto!

AIUTO: Avanti! Presto!

(Cessa la musica.)

271 (P.A.) - Dinanzi al teatro. Gillis seduto nella macchina. Max è in piedi, davanti all'Isotta. Si dirige verso Gillis e indica una costruzione in legno. *Carrello avanti.*

MAX: Vede quegli uffici lassú, signor Gillis? Erano i camerini di Madame. Tutta la fila.

GILLIS: Non restava molto per Wallace Reid.

MAX: Oh, lui aveva un grande bun-

Gillis guarda nella direzione indicata.

galow mobile. Io stavo al piano di sopra. Vede dove c'è scritto « Readers' Department »? Ricordo che le pareti erano ricoperte di

272 (C.L.) - Betty passa sulla veranda al piano di sopra. *Panoramica in basso* sino ad inquadrare Gillis (che nasconde il viso per non farsi scorgere da Betty) e Max. Gillis scende dalla macchina e si dirige verso la scala. *La m.d.p. inquadra* Max che va dinanzi alla macchina e si ferma. Due macchinisti entrano in campo e osservano l'Isotta-Fraschini.

MAX (*f. c.*): ... cuoio nero.

GILLIS: Torno subito.

PRIMO MACCHINISTA: Guarda quella buffa carcassa di cui parlava Gordon Cole.
SECONDO MACCHINISTA: Già.
PRIMO MACCHINISTA (*a Max*): Non le spiace se diamo un'occhiata?

Max incrocia le braccia. Uno dei macchinisti sale sul predellino per guardare meglio.

MAX: Che c'è di buffo, poi?

273 (P.A.) - Betty, seduta allo scrittoio nel suo ufficio, sta scrivendo a macchina. Dalla veranda entra Gillis. Si ferma sulla soglia, al fondo. Betty si interrompe e si volge verso di lui (Sul fondo, in basso, si vedono Max e i macchinisti intorno all'Isotta).

(*Ticchettio della macchina.*)

GILLIS: Se c'è qualcosa di buono in « Finestra buia », lo prenda. E' suo. Cosí non penserà che io sia un farabutto.
BETTY: Oh, santo cielo! Entri, si accomodi.

Gli indica l'orlo dello scrittoio. Gillis avanza.

GILLIS: Le ripeto: a me non serve. Ne approfitti.

Si china sullo scrittoio.

BETTY: Sentiamo: perchè dovrebbe cédermelo?
GILLIS: Se ne ricaverà centomila dollari, mi comprerà una scatola di cioccolatini. Se avrà l'Oscar, mi darà il piede sinistro.

274 (P.P.) - Betty.

BETTY: Accetterei senz'altro, ma non me la sento di far tutto da me.

275 (P.P.) - Gillis.

GILLIS: E quelle idee che mi diceva?

276 (P.P.) - Betty.

BETTY (*f. c.*): Ecco, senta se vanno. Per cominciare, credo che dovrem-

mo buttar via tutte quelle complicazioni psicologiche... quell'insistere sulle nevrosi dell'assassino.

277 (P.P.) - Gillis.

GILLIS: Gli psicopatici oggi vanno molto.

278 (P.P.) - Betty.

BETTY: Ma questa è la storia di due maestri.. .della vita tirata coi denti, delle lotte che sostengono!

279 (P.M.) - Gillis. Betty di spalle.

Dunque, lei insegna di giorno, lui è alle scuole serali. La prima volta che si incontrano.. .
(*Suono di clackson, f. c.*)

Gillis si scuote.

GILLIS: Senta, non se la prenda a male, ma io non ho tempo di ascoltare tutta la trama.
(*Clackson f. c.*)
BETY: Gliene faccio un riassunto.
GILLIS: Mi scusi. Ormai è una cosa sua.

280 (P.M.) - Betty. Gillis di spalle.

BETTY: Non potremmo lavorare alla sera? O alle sei, al mattino? Dal mese prossimo io sarò completamente a sua disposizione. Artie è fuori.

Egli è distratto dal clackson.

GILLIS: Che c'entra Artie?
BETTY: Siamo fidanzati.

281 (P.M.) - Betty. Gillis di spalle.

GILLIS: Oh, oh. Mi compiaccio. Non avrebbe potuto trovare una ragazza migliore.

282 (P.M.) - Betty. Gillis di spalle.

BETTY: Lo credo anch'io. Si trovano in Arizona, per un western. Io sono libera tutte le sere e tutti i sabati. Potremmo lavorare a casa sua, se vuole.
(*Clackson f. c.*)
GILLIS: Senta, Betty, non si può. E' finita ormai!

283 (P.M.) - Gillis. Betty di spalle.
Si avvia.

Adesso la smetta con gli scrupoli, e scriva il soggetto.

Si volta verso Betty.

BETTY: Parola, non la posso soffrire.
GILLIS: E non ne faccia una cosa troppo triste. Pensi a una situazione del genere: lei insegna di giorno, lui di sera, no?
BETTY: Esatto.
GILLIS: Non si conoscono nemme-

no, ma abitano nella stessa stanza. Costa meno. Sta di fatto che dormono nello stesso letto...

284 (P.M.) - Betty si ribella.

(*f. c.*) a turno, s'intende.

BETTY: Mi prende in giro? Guardi che a me sembra buono.

285 (P.M.) - Gillis.

GILLIS: Anche a me.

BETTY (*f. c.*): Venga qui allora; le faccio vedere come la possiamo sistemare.

GILLIS: Salve.

Gillis esce.

286 (P.M.) - Betty. Afferra una mela sullo scrittoio e fa il gesto di tirarla a Gillis.

BETTY: Oh, lei...!

287 (C.L. dal basso) - Gillis alla sommità della scala. Scende di corsa. Quando è là in fondo, *panoramica*. Ora è in campo Max.

GILLIS: Che c'è Max?

MAX: Adesso ho scoperto la ragione di tutte quelle telefonate dalla Paramount. Non volevano Madame. Volevano noleggiare la macchina.

GILLIS: Cosa?

Si guardano intorno, poi escono di campo.

MAX: Sst!

288 (P.A.) - La porta del teatro 18 si apre. Esce un agente, poi DeMille che tiene un braccio intorno alle spalle di Norma. Compaiono gli aiuti e si fermano dietro i due.

DE MILLE: Bene, arrivederci, Norma. Vedremo quel che si può fare.

NORMA: Non mi preoccupo. Per me va tutto bene. La vecchia compagnia è di nuovo riunita. Nulla ci fermerà.

La bacia sulla fronte.

DE MILLE: La vecchia compagnia, Norma. Arrivederci, cara.

(Musica.)

NORMA: Arrivederci, signor De Mille.

Norma viene avanti ed esce di campo.

289 (F.I.) - Max, in piedi accanto alla macchina, e Gillis seduto nell'interno. Quando Norma entra in campo, Max apre la porta e la fa

(Musica.)

salire. Norma prende Gillis sottobraccio e si stringe a lui. *Carrello avanti,* sino a escludere Max.

GILLIS: Com'è andata?

NORMA: Non poteva andar meglio. Praticamente è fatta. DeMille deve prima terminare il film, ma il prossimo sarà il mio.

Gillis guarda *f.c.*

290 (P.A.) - DeMille e due aiuti osservano Norma *f.c. Carrello avanti.*

(Musica.)

(Rombo di motore che si avvia.)

DE MILLE: Cercate Gordon Cole. Ditegli che non pensi piú alla macchina. Ditegli che ne può trovare un'altra da qualche parte. Gliene compro cinque io, se sarà necessario.

Rientrano in teatro. La porta si chiude.

Dissolvenza di chiusura

Dissolvenza di apertura

291 (P.M.) - Norma nella sua stanza da letto. Entrano in campo due mani e le massaggiano il viso. Intorno nuvole di vapore.

(Musica.)

VOCE DI GILLIS: Dopo quell'incontro, un esercito di specialisti per le cure di bellezza

Dissolve in:

292 (P.M.) - Norma sta subendo un massaggio elettrico.

invase la casa di Sunset Boulevard. Norma subí tutta una serie

Dissolve in:

(Musica.)

293 (P.M.) - Norma indossa un paio di enormi guanti. Le pongono un casco sul capo.

di cure spietate. Come un atleta che si prepara per le Olimpiadi, dosava le proprie calorie. Andava a letto alle nove.

Dissolve in:

294 (P.M.) - Il volto di Norma coperto da una maschera. Due mani tolgono la maschera e cominciano a spalmare « cold cream » sul volto.

(Musica.)

Era fermamente decisa a prepararsi... per affrontare quelle macchine da presa che non avrebbero mai girato.

Dissolve in:

295 (F.I.) - Norma prona sul letto. Le stanno praticando una cura per attivare la circolazione.

(Musica.)

Dissolve in:

296 (P.M.) - Norma seduta, con

(Musica.)

una maschera bianca sul volto. Le stanno facendo massaggi sulle spalle, spalmandole di mota.

Dissolve in:

297 (P.P.) - Il capo di Norma, su di un cuscino. Entra in campo una mano che tiene una lente a piombo sull'occhio. Un'altra mano esplora il volto con una luce, per cercarvi le rughe.

(Musica.)

298 (P.A.) - Norma, *con le spalle alla m.d.p.,* seduta dinanzi alla toilette, si sta incollando strisce adesive sulla fronte. Distoglie lo sguardo dallo specchio e si alza. Si dirige verso la porta, seguita da *panoramica*.

(Musica.)

299 (C.M.) - Gillis nella sua stanza da letto. E' sdraiato su una « chaise longue », in primo piano. Legge un libro. Norma entra dal fondo e guarda in giro.

(Musica.)

(Si sente una porta che si apre.)

NORMA: Joe, caro, sei lí?

GILLIS: Sí, Norma.

Norma si ritrae di scatto.

NORMA: No, non voltarti! Continua a leggere.

Viene avanti e si ferma alle sue spalle.

Sono venuta solo a darti la buona notte. Non voglio che tu mi veda. Non sono molto attraente.

300 (P.A.) - Gillis sorride, chiude il libro.

(Musica.)

Norma è in piedi, dietro di lui.

GILLIS: Buona notte.

NORMA: Sai, ho perduto due etti da martedí.

GILLIS: Bene!

Si tocca la fascia che ha sotto il mento.

NORMA: Ero un po' preoccupata per la linea del mento. Ma quella donna ha fatto miracoli.

GILLIS: Bene.

NORMA: Faresti meglio ad andare a letto anche tu.

Gillis riapre il libro.

GILLIS: Credo che leggerò ancora un poco.

301 (P.P.) - Norma.

(Musica.)

NORMA: Sei uscito ieri sera, vero Joe?

GILLIS (*f. c.*): Perché mi chiedi questo?

NORMA: L'ho saputo per caso. Non riuscivo a dormire e ti ho chiamato. Tu non c'eri. Dov'eri andato?

302 (P.P.) - Gillis. Dietro di lui si vedono le mani di Norma.

(Musica.)
GILLIS: Ho fatto una passeggiata.
NORMA (*f. c.*): Non è vero. Hai preso la macchina.

Gillis chiude il libro con un colpo secco.

GILLIS: E va bene: sono andato alla spiaggia. Norma, non vorrai che io mi senta chiuso a chiave in questa casa, no?

303 (P.P.) - Norma.

Congiunge le mani inguantate con gesto teatrale.

(Musica.)
NORMA: No, si capisce. Soltanto, non voglio esser lasciata sola, adesso che sto sostenendo questa terribile prova. I miei nervi sono a pezzi. Non ti chiedo che di avere un po' di pazienza e di essere gentile con me.

304 (P.P.) - Gillis.

(Musica.)
GILLIS: Norma, io non ho fatto nulla.

305 (P.A.) - Norma e Gillis. Ella gli accarezza i capelli.

(Musica.)
NORMA: Lo so, lo so.
Vorrei restare qui.
Buona notte, caro.

Si dirige verso la porta sul fondo, esce, chiude. Gillis dà un'occhiata all'orologio da polso, poi ai buchi della porta da cui è stata tolta la serratura. *Carrello avanti*, sui buchi. Nell'altra stanza si spegne la luce.

Dissolve in:

306 (C.L.) - L'esterno del garage. Gillis avanza uscendo dalla casa. *Panoramica* per seguirlo mentre entra nella rimessa.

(Musica.)

VOCE DI GILLIS: Sí, giocavo a rimpiattino tutte le sere. Mi veniva in mente di quando, a dodici anni, me la svignavo di casa per andare a vedere i film di gangster. Stavolta, non andavo a vedere un film. Cercavo di scriverne uno.

Esce con la macchina, venendo avanti. *Panoramica* per seguirlo lungo i l vialetto.

(Rombo del motore.)
Quel mio soggetto che Betty Schaefer aveva...

Dissolve in:

307 (C.L.L.) - Le strade deserte

(Musica.)

negli stabilimenti Paramount. *Panoramica* per inquadrare quella fila di costruzioni in cui si trova l'ufficio di Betty.

VOCE DI GILLIS: ... scovato, adesso mi rintronava nella testa come una locomotiva. Cosí cominciammo a lavorarci su.. noi due, di notte, quando allo stabilimento non c'era piú nessuno... in quello sgabuzzino del suo ufficio.

Al termine della panoramica la m.d.p. scopre Gillis che va avanti e indietro nell'ufficio, e Betty che scrive a macchina. Si ferma e le rivolge la parola. Betty si alza, va a prendere la macchina del caffè. Gillis siede alla macchina da scrivere. La ragazza viene avanti, apre la porta, prende l'acqua dal serbatoio. *La m.d.p.* esclude Gillis.

(Rumore della porte che si apre.)
(Cessa la musica.)

BETTY: Ho ricevuto una lettera comicissima da Artie. Ha piovuto sempre da quando sono giunti nell'Arizona. Han dovuto riscrivere il film da capo per adattarlo alla pioggia, e ne han girato la metà.

Rientra nell'ufficio.

308 (F.I.) - Gillis seduto allo scrittoio. Betty rientra.

BETTY: Ora è ricomparso il sole. Nessuno sa quando potranno tornare.
GILLIS: Bene.

Depone la macchina del caffe sul fornello elettrico.

BETTY: Bene perché? Sento moltissimo la sua mancanza.
GILLIS: Dico bene per il dialogo di questa scena. Scorre che è un piacere.

Versa il caffè nella macchina.

BETTY: Davvero?
GILLIS: E come! Soprattutto con molta musica che non lo faccia sentire.
BETTY: Ho l'impressione che tu ti disprezzi.
GILLIS: Sempre. No, a parte gli scherzi, il dialogo è veramente buono. E' un divertimento lavorare con te.

Carrello avanti. Betty si avvicina allo scrittoio per prendere una sigaretta. Il pacchetto è vuoto. Gillis continua a scrivere.

BETTY: Grazie.

309 (Part.) - Il portasigarette d'oro di Gillis. Si legge, inciso: « Sono pazza di te, Norma ». *Carrello avanti.* Entra in campo la mano di Betty, che prende una sigaretta.

BETTY (*f. c.*): Chi è Norma?

310 (P.A.) - Gillis, alla macchina, accende una sigaretta.

(*Musica.*)

GILLIS: Chi?

311 (P.A.) - Betty prende il portasigarette e si volta verso Gillis *f.c.*

(*Musica.*)

BETTY: Oh, scusami. Di solito non guardo nei portasigarette degli altri.

312 (P.A.) - Gillis si alza. *Panoramica* per seguirlo mentre attraversa la stanza e includere Betty.

(*Musica.*)

GILLIS: Oh, quello. E' il regalo di un'amica mia... una signora di mezza età... molto stupida e molto generosa.

BETTY: Si vede. E' oro massiccio.

Gillis avanza e toglie il portasigarette di mano a Betty.

GILLIS: Le ho dato dei consigli per un pietoso soggetto che aveva scritto.

BETTY: Oh, la solita vecchia storia. tu aiuti una poverina indifesa ad attraversare una strada affollata. E si scopre che lei è multimilionaria, e ti lascia tutti i suoi soldi.

Gillis accende la sigaretta a Betty.

GILLIS: Ecco il vostro guaio. Voi che leggete soggetti, sapete sempre come va a finire tutto. Che ne diresti se ora leggessi la pagina dieci mentre bolle l'acqua? Va bene?

BETTY: Va bene.

Panoramica. Gillis torna allo scrittoio. Depone il portasigarette e siede. Sul portasigarette posa l'accendisigari e lo fa ruotare. Poi comincia a scrivere.

(*Rumore della macchina da scrivere.*)

Dissolve in:

313 (C.L.) - Gli stabilimenti Paramount. Gillis e Betty (che mangia una mela) vengono avanti e svoltano in Western St. *Panoramica.* Si scoprono tre uomini su di un'impalcatura che dipingono un fondale.

(*Musica.*)

VOCE DI GILLIS: Qualche volta, quando eravamo stanchi, si faceva un giretto per lo stabilimento immerso nel sonno... quasi senza parlare... si andava su e giú per i viali, fra i teatri silenziosi o in mezzo alle scene che si stavano preparando, per girare il giornlo dopo.

Dissolve in:

314 (C.L.) - Gillis e Betty vengono avanti da Western St. e si dirigono verso Boston St.

(*Musica.*)

VOCE DI GILLIS: Fu durante una

di quelle passeggiate che lei mi parlò del suo naso.

Panoramica per inquadrare il fondare di una strada, escludendo Betty e Gillis.

BETTY: Guarda questa strada.
(*f. c.*): Tutta di cartapesta, vuota, finta, posticcia. Sai,

Betty e Gillis entrano in campo e si dirigono verso il fondo.

(*f. c.*) mi piace piú di qualsiasi altra strada al mondo. Forse perché ci venivo sovente quand'ero bambina.

Gillis getta via il torso della mela. Si fermano. Betty siede su una ruota.

GILLI: Avrai mica fatto l'attrice, da bambina?

315 (P.M.) - I due; Gillis di spalle.

(*Musica.*)
BETTY: No, sono nata a due isolati dallo stabilimento. Proprio in Lemon Grove Avenue. Mio padre è stato capoelettricista qui fino alla morte. La mamma lavora ancora, nel guardaroba.
GILLIS: E' la seconda generazione, eh?
BETTY: La terza. Mia nonna faceva la controfigura di Pearl White. Vengo da una famiglia cinematografica. Naturalmente, speravano che diventassi una grande diva.

316 (P.M.) - I due. Betty di spalle.

Cosí frequentai per dieci anni la scuola di recitazione, dizione e danza. Poi mi fecero un provino.

317 (P.M.) - I due Gillis di spalle.

(*Musica.*)
BETTY: Beh, non gli piacque il mio naso. Sbandava un po' da questa parte. Andai da un medico e me lo feci raddrizzare. Fecero altri provini e furono entusiasti del mio naso. Solo che non gli piaceva come recitavo.

318 (P.M.) I due. Betty di spalle. Gillis prende l'accendisigari, fa luce ed esamina il naso di Betty.

(*Musica.*)

GILLIS: Un bel lavoro.
BETTY: Lo credo bene. Mi costa trecento dollari.
GILLIS: Una disgrazia piú grossa non l'ho mai sentita.

319 (P.M.) - I due. Gillis di spalle.

BETTY: Oh, affatto. Mi ha inse-

	gnato a prender le cose come vengono. Mi sono trovata un lavoro alla posta, poi nell'ufficio stenografico. Ora leggo soggetti.
320 (P.M.) - I due. Betty di spalle.	*(Musica.)* GILLIS: Sii sincera, Betty. Di notte tu piangi per i primi piani e le serate di gala che non puoi avere.
321 (P.M.) - Betty e Gillis di profilo. Gillis le stringe le spalle e la solleva da terra.	*(Musica.)* BETTY: Mai. Che c'è di male a star dall'altra parte della macchina da presa? E' molto piú divertente. GILLIS: E brava Betty Schaefer! Ho voglia di baciare il tuo naso. BETTY: Se vuoi.
Gillis le dà un bacio sulla punta del naso.	GILLIS: Posso dirti che hai un profumo speciale? BETTY: Dev'essere lo « shampoo » nuovo. GILLIS: Non è lo « shampoo ». E' come i fazzoletti che san di bucato. Come un'automobile nuova fiammante. Quanti anni hai? BETTY: Ventidue.
La allontana da se.	GILLIS: Ventidue anni.. non c'è niente che valga di piú. Ora, permetti che ti dia un consiglio: sta sempre lontana almeno mezzo metro da me. La prima volta che mi vedi avvicinare di piú, togliti una scarpa e dammela sulla testa. Ed ora torniamo alla macchina da scrivere, passando per Washington Square.
Si voltano e si allontanano. *Dissolve in:*	
322 (C.L.) - L'esterno del garage, davanti alla casa di Norma. Entra in campo la macchina guidata da Gillis. Questi spegne i fari. *Panoramica* per seguire l'ingresso nel garage.	*(Musica.)* *(Rombo di motore.)*
323 (C.L.) - Gillis entra nel garage e ferma la macchina. Scende, prende un fascio di carte e chiude la porta. Guarda *f.c.*	*(Musica.)* *(Rombo di motore. Porta che si apre e si chiude.)*
324 (P.A.) - Max sulla soglia di casa, osserva Gillis *f.c.*	*(Musica.)*
325 (P.A.) - Gillis si dirige ver-	*(Musica.)*

so la casa, seguito da *panoramica*. Alla fine è in campo anche Max.

GILLIS: Che c'è, Max? Vuoi lavare la macchina?
(Cessa la musica.)
Oppure ti dedichi allo spionaggio nelle ore libere?
MAX: Bisogna che stia molto attento nell'attraversare il patio: Madame potrebbe vedere.
GILLIS: E che ne diresti di salire per la scala della cucina e svestirmi al buio? Ti andrebbe?
MAX: Io non voglio sapere dove il signor Gillis va tutte le sere.

326 (P.A.) - Gillis e Max, che dà *le spalle alla m.d.p.*

Gillis si caccia in tasca i fogli.

GILLIS: E perché no? Sto scrivendo un soggetto. E sto per finirlo, succeda quel che vuole.
MAX: E' solo perché sono molto preoccupato per Madame.
GILLIS: Si capisce. E noi le rendiamo un bel servizio, lasciandola nell'illusione. Lasciando che si prepari per un film. Che accadrà quando scoprirà tutto.

327 (P.A.) - Max e Gillis, di spalle.

MAX: Non lo scoprirà mai. Questo è il mio compito. Lo è da parecchio tempo. Norma Desmond l'ho scoperta io, quando aveva sedici anni. Ho fatto di lei una grande attrice e non posso permettere che sia distrutta.

328 (P.A.) - Gillis e Max, di spalle.

GILLIS: Tu hai fatto di lei un'attrice?!

329 (P.A.) - Max e Gillis, di spalle.

MAX: Sí, ho diretto tutti i suoi primi film. A quei tempi c'erano tre giovani registi che promettevano: D. W. Griffith, Cecil B. De Mille e Max von Mayerling.

330 (P.A.) - Gillis e Max, di spalle.

GILLIS: E lei ti ha ridotto a fare il suo domestico.

331 (P.P.P.) - Max.

MAX: Sono stato io a chiederle di tornare, apparentemente umiliandomi. Avrei potuto continuare la mia carriera, ma tutto mi divenne insopportabile dopo che lei mi aveva abbandonato. Vede, io sono stato il suo primo marito.
(Musica.)

332 (P.P.P.) - Gillis, al colmo dello stupore. *(Musica.)*

Dissolve in:

333 (C.L.) - Camera da letto di Norma. Ella passeggia avanti e indietro, e fuma. Viene avanti, seguita da *panoramica,* e si avvicina alla porta della stanza da letto di Gillis. *(Musica.)*

334 (P.A.) - Norma entra nella stanza da letto di Gillis. Si ferma. *Panoramica* per seguirla mentre si avvicina al letto, e scoprire Gillis che dorme. Ella si appoggia alla colonna del letto. *(Musica.)*

NORMA: Sei qui, Joe!
A che ora sei tornato?
Oh, Joe, dove sei stato?
E' una donna, vero? So che è una donna. Chi è? Perché non posso chiedertelo? Devo sapere!

Guarda *f.c. Panoramica* sino a inquadrare i vestiti di Gillis, su una sedia. Dalla tasca della giacca si vede uscire un fascio di cartelle. Entra in campo Norma e lo prende. Cerca di leggere, ma la scarsa luce glielo impedisce. Si dirige allora verso la sua camera da letto, sul fondo.

335 (C.L.) - Camera da letto di Norma. Ella entra, venendo avanti. *Panoramica* sino alla lampada sul tavolino da notte, alla quale Norma si avvicina per leggere. Prende l'occhialino e legge: *(Musica.)*

336 (Part.) - Una pagina della sceneggiatura scritta da Gillis e da Betty. Si vedono le mani di Norma. *Carrello* avanti sino alla dicitura: *(Musica.)*

« Storia d'amore senza titolo
di
Joseph C. Gillis e Betty Schaefer »

Dissolve in:

337 (P.M.) - Gillis sdraiato sul *(Musica.)*

divano, nell'ufficio di Betty. Sta lavorando alla sceneggiatura. Betty, sul fondo, è seduta allo scrittoio e scrive a macchina. Si interrompe, appoggia i gomiti alla macchina e fissa Gillis.

(*Ticchettio della macchina.*)

GILLIS: Che ti prende? (*Schiocca le dita*). Betty sveglia! Perché mi fissi in quel modo?

Betty si scuote e appoggia il capo sulla mano.

BETTY: Come? Oh, scusami.
GILLIS: C'è qualcosa che non funziona stasera. Che cos'è?
BETTY: E' successo qualcosa. Ma non mi va di parlarne.
GILLIS: Perché no?

Betty si alza. *Panoramica* per seguirla mentre si dirige verso la porta .

BETTY: Non mi va, ecco tutto.

338 (F.I.) - Betty sulla soglia dell'ufficio, e Gillis sul fondo. Questi si alza e le si avvicina.

GILLIS: Che hai saputo? Avanti, sentiamo. Riguarda me?

Betty va sulla veranda. *Panoramica*. Gillis la segue. Betty è ferma al sommo della scala.

(*Musica.*)

Betty, a che serve girarci intorno? Vediamo di che si tratta, comunque sia.
BETTY: Ho ricevuto un telegramma da Artie.
GILLIS: Da Artie? Qualcosa che non va?
BETTY: Vuole che lo raggiunga nell'Arizona. Dice che là costa solo due dollari sposarsi. Risparmieremmo per la luna di miele.
GILLIS: Beh, perché non ci vai? Possiamo finire il lavoro per giovedí.

Betty si copre il volto con una mano, piange.

BETTY: (*singhiozza*).
GILLIS: Smettila di piangere, Betty. Stai per sposarti. E' quello che volevi, no?
BETTY: Adesso non lo voglio.

Betty abbassa la mano, si volta verso Gillis.

GILLIS: Perché? Non vuoi bene ad Artie?
BETTY: Certo che gli voglio bene. Non ho cambiato idea. Ma... io non sono piú innamorata di lui, ecco.
GILLIS: Che è successo?
BETTY: Ci sei tu, ora.

Cadono nelle braccia l'uno dell'altra. Gillis la bacia.

Dissolve in:

339 (C.L. dall'altro) - L'ingresso

(*Musica.*)

della casa di Norma. Entra Gillis.

VOCE DI GILLIS: Fu solo quando tornai nella mia « prigione » che cominciai a rendermi conto della situazione. Avevo in mano... tutto l'avvenire di Betty Schaefer.

Chiude la porta senza far rumore e scivola su per le scale. *La m.d.p. lo segue.*
Giunto alla sommità delle scale viene avanti.
Giunge dinanzi alla porta della sua camera, entra.

(Musica.)

Betty Schaefer fidanzata ad Artie Green, il piú bravo ragazzo che sia mai esistito. E lei era innamorata di me... di me!

340 (C.M.) - Camera da letto di Gillis. Questi entra, chiude la porta senza far rumore e accende la luce. Si ferma, pensieroso, accanto alla porta.

(Musica.)

(Porta che si apre, scatto dell'interruttore della luce.)

Viene avanti, lentamente. *Panoramica.*

VOCE DI GILLIS: Era cosí ingenua da non capire che c'era qualcosa di strano nella mia situazione.
Ed io ero stato un vigliacco a non dirle nulla. Ma non si possono dire certe cose a una che ti ha fatto perdere la testa. Forse non sarebbe mai stato necessario parlarne. Forse sarei riuscito a tirarmi fuori da quel pasticcio... a liberarmi di Norma. Forse avrei potuto cancellare quella sporca faccenda dalla mia vita.
(Si ode, da f. c., formare un numero al telefono.)

Gillis si scuote. *Panoramica* per inquadrare la porta che comunica con la stanza di Norma e mostrare, attraverso i buchi delle serrature mancanti, che di là la luce è accesa. Gillis *viene escluso dall'inquadratura. Rientra in campo* un attimo dopo e ascolta alla porta.

(Cessa la musica.)
NORMA (*f. c.*): Pronto. E' il Gladstone 9-2-8-1?

341 (P.A.) - Stanza da letto di Norma. Ella è sdraiata sul letto. Ha sul volto le strisce adesive per la cura di bellezza. Parla a bassa voce.

NORMA: Potrei parlare con la signorina Betty Schaefer? Ora dovrebbe essere a casa.

342 (F.I.) - Stanza da letto in casa di Betty. Connie, in letto, copre con la mano il microfono e chiama Betty. Quest'ultima entra in campo, venendo dal bagno.

CONNIE: Ehi, Betty!

E' di nuovo quella voce di strega.

Betty viene avanti e afferra il telefono.

BETTY: Ma che storia è questa? (*al telefono*): Sono Betty Schaefer.

343 (P.A.) - Norma, come al numero 341.

NORMA: Mi perdoni se le telefono a quest'ora, ma sento il dovere di farlo. Si tratta del signor Gillis. Lei conosce il signor Gillis? Che sa di lui, precisamente? Sa dove vive? Sa come vive? Sa di che vive?

344 (P.M.) - Betty.

BETTY: Chi è lei? Che cosa vuole? Di che cosa si impiccia, si può sapere?

345 (P.A.) - Norma, come ai numeri 341 e 343.

NORMA: Signorina Scheafer, sto cercando di farle un favore. Sto cercando di risparmiarle molte sofferenze.

Si apre la porta sul fondo. Entra Gillis, si avvicina a Norma.

(*Musica.*)
Certo, lei è troppo giovane anche solo per immaginare che possano esistere uomini di questo genere. Non so che cosa le ha detto, ma lui non vive con dei parenti, non vive con degli amici, nel senso comune della parola. Ecco, glielo chieda... glielo chieda ancora.

Gillis si ferma dietro di lei.

Gillis strappa il telefono dalle mani di Norma. Questa si alza..

GILLIS: Giusto, Betty, chiedimelo ancora. Sono Joe.

346 (P.M.) - Betty al telefono.

(*Musica.*)
BETTY: Joe? Dove sei? Che succede?

347 (P.A.) - Norma, sul letto, appoggiata alle mani, di spalle. Joe al telefono.

(*Musica.*)

GILLIS: Anzi, meglio, perché non vieni fin qua a vedere con i tuoi occhi? L'indirizzo è: Sunset Boulevard diecimilaottantasei.

Gillis riaggancia, fuori di sé. Fissa Norma. Poi si avvia verso la porta, si volta e guarda ancora Norma, con ripugnanza.

(*Rumore secco del telefono riagganciato*).
NORMA: Non odiarmi, Joe!

348 (P.M.) - Norma.

(*Musica.*)
NORMA: L'ho fatto perché ho bisogno di te. Ho bisogno di te come non l'ho mai avuto. Guardami!
Guarda le mie mani! Guarda il mio volto! Guarda sotto gli occhi! Come posso tornare al lavoro se mi torturo cosí? Tu non sai che cosa ho passato nelle ultime settimane!

Scivola dal letto, si porta le mani al viso.

Si butta sul cuscino e singhiozza.

349 (P.P.) - Gillis. Incrocia le braccia e fissa duramente Norma *f.c.*.

(Musica.)

(Si odono f. c. i singhiozzi di Norma.)

350 (P.P.) - Norma solleva il capo.

NORMA: Mi sono comprata una rivoltella. Si! Si! Sono andata davanti a quello specchio, ma non ho avuto la forza, non ho potuto farlo da me.

351 (P.P.) - Gillis fissa Norma con ribrezzo.

NORMA (*f. c.*): Non stare lí cosí! Non odiarmi cosí. Parla!

352 (P.P.) - Norma.

NORMA: Battimi! Ma non odiarmi.

353 (P.A.) - Norma *accanto alla m.d.p.* e Gillis sul fondo. Questi comincia a camminare avanti e indietro.

(Musica.)

NORMA (*singhiozzando*): Dimmi che non mi odi, Joe!

Dissolve in:

354 (P.M.) - L'interno di una macchina. Connie al volante e Betty seduta accanto a lei.

(Musica.)

(Rombo di motore.)

BETTY: Ecco il diecimila settantanove, Connie. Dev'esssere laggiú.

Betty guarda in strada e Connie sterza.

355 (C.L.) - Dinanzi alla casa di Norma. Entra in campo la macchina. *Panoramica* per seguirla mentre si dirige verso l'ingresso. Betty apre la porta. Connie le mette una mano sulla spalla.

(Musica.)

(Rombo del motore.)

CONNIE: Betty, lascia che venga con te. Ti prego!

BETTY: No, non preoccuparti.

Betty scende e si avvia verso la casa.

356 (C.M.) - Stanza da letto di Norma. Questa è distesa sul letto. Gillis entra in campo, camminando avanti e indietro.

(Musica.)

NORMA (*singhiozzando*): Ti amo, Joe. Ti amo, Joe. Ti amo, Joe. Ti amo, Joe.

(Suona il campanello d'ingresso.)

Udito il campanello, Gillis si ferma, poi viene avanti ed esce di campo. *La m.d.p. carrella avanti*

nell'istante in cui Norma si solleva. Accanto a lei si vede una rivoltella.

NORMA: Che cosa vuoi fare, Joe? Che cosa vuoi fare?

357 (C.L.) - Il salone d'ingresso. Betty aspetta fuori, di là dal cancello. Entra Max che si sta infilando la giacca. Accende la luce. Gillis scende dallo scalone e si dirige verso la porta. Max si allontana. Gillis apre.

(Musica.)

(Si ode il rumore dell'interruttore.)

GILLIS: Non importa Max. Ci penso io. Salve, Betty.
BETTY: Ho paura, Joe, non so perché. Che succede?
GILLIS: Entra.

Fa entrare Betty e chiude la porta. Le passa un braccio intorno alle spalle e si avvia con lei. *Carrello indietro.*

GILLIS: Non sei mai stata in una di queste vecchie case di Hollywood? Questa è del tempo in cui guadagnavano diciotto mila dollari la settimana, senza pagar tasse. Attenta dove metti i piedi, si scivola. Valentino, qui ci ballava.

Betty si guarda intorno, un po' intimorita.

BETTY: Tu abiti qui?

Continua il carrello. I due entrano in salotto. *Panoramica* per seguirli mentre fanno il giro della stanza.

GILLIS: Indovina.
BETTY: Di chi è la casa?
GILLIS: Di lei.
BETTY: Di lei chi?

Si fermano.

GILLIS: Guardati attorno. La puoi vedere da tutte le parti. Se non ricordi la sua faccia, l'avrai almeno sentita nominare... Norma Desmond.

Gillis le passa davanti.

BETTY: Era Norma Desmond al telefono?

Si volta verso Betty.

GILLIS: Vorresti bere qualcosa? C'è sempre dello champagne in ghiaccio... e una quantità di caviale.
BETTY: Perché ha telefonato a me?
GILLIS: Gelosia. Hai mai visto tante porcherie? Il soffitto se l'è fatto venire dal Portogallo. E guarda qua.

Si avvicina alle pareti, indica la tappezzeria. *La m.d.p. esclude* Betty. Gillis tira una corda: scorre la tappezzeria, appare lo schermo.

Il cinema privato.

358 (P.A.) - Betty.

(Musica.)

BETTY: Non sono venuta qui per vedere una casa. E Norma Desmond?

359 (P.A.) - Gillis. *Panoramica* per seguirlo mentre si avvicina a Betty.

(Musica.)

Si dirige verso il fondo.

GILLIS: E' quel che cerco di spiegarti. Questo è un enorme palazzo. Ci sono otto camere da letto. In tutte le stanze da bagno c'è una vasca a livello del pavimento. C'è un gioco di birilli in cantina.

Betty traversa la stanza e l'osserva mentre egli va su e giú. *Panoramica.*

E' un posto solitario. Cosí, lei si è preso un compagno. Una faccenda molto semplice: una donna anziana che se la passa bene, un giovanotto che non se la passa troppo bene. Riesci a farti un'idea?

Gillis si ferma.

BETTY: No.
GILLIS: Va bene. Ti darò qualche altra indicazione.

360 (P.M.) - Betty.

(Cessa la musica.)
BETTY: No, io non ho sentito niente. Non ho mai ricevuto la telefonata e non sono mai stata qui. Adesso prendi la tua roba e andiamocene.

361 (P.M.) - Gillis.

(Musica.)
GILLIS: La mia roba? I miei diciotto vestiti, le mie scarpe su misura, le sei dozzine di camicie, i gemelli e

362 (P.M.) - Betty.

(*f. c.*) il portachiavi di platino, e il portasigarette?
BETTY: Vieni, Joe.

363 (P.A.) - Gillis mentre traversa la stanza, seguito da *panoramica.*

(Musica.)

Ora è in campo anche Betty.

GILLIS: Venir dove? In una stanzetta di cui non posso pagar l'affitto? Venire a scrivere un soggetto che si può anche vendere ma che molto probabilmente non si venderà?
BETTY: Se mi ami, Joe.

Gillis viene avanti, continuando a recitare la parte che si è imposta.
Si ferma.
Betty volta il capo dall'altra parte, angosciata.
Gillis le si avvicina.

GILLIS: Senti, cocca, siamo pratici. Qui sono sistemato bene. Ho un contratto a lunga scadenza senza diritto di opzione. Sono soddisfatto. Forse non sarà molto perbene. Beh, perbene ci siete voi, tu e Artie.

Le solleva il mento, ma Betty si porta una mano al viso e si stacca da lui.

BETTY: Non ti posso piú guardare in faccia, Joe.

La prende sottobraccio e la conduce verso il salone d'ingresso.

GILLIS: Che ne diresti di guardare dov'è l'uscita? Di qua, Betty.

364 (C.L.) - Il salone d'ingresso visto di fuori attraverso il cancello. Betty e Gillis vengono avanti. Quest'ultimo apre la porta, e si ferma con lei.

(Musica.)

GILLIS: Buona fortuna, Betty. Puoi terminare il soggetto durante il viaggio per l'Arizona. Quando tu e Artie tornerete, se vi verrà voglia di fare una nuotata.. .

Gira un interruttore.

365 (C.L.) - La piscina illuminata di sotto.

(Rumore dell'interruttore.)
GILLIS (*f. c.*): ... qui c'è la piscina.

366 (P.M.) - Gillis e Betty sulla soglia. La ragazza si volta verso di lui, con gli occhi pieni di lacrime, poi si allontana di corsa. Gillis la segue con lo sguardo, disperato.

(Musica.)

367 (C.L.) - Betty corre verso la macchina che l'aspettava.

(Musica.)

368 (P.M.) - Gillis si volta verso l'interno. *Panoramica verso l'alto* sino a scoprire Norma al sommo dello scalone. Gillis entra e chiude la porta.

(Musica.)

(Rumore della porta.)

369 (C.L.) - Ingresso e salone. Gillis sale. *Panoramica. Quando la m.d.p. giunge a inquadrare* la sommità delle scale, è in campo anche Norma. Gillis passa oltre, come se non la vedesse. Norma gli afferra il braccio e lo segue mentre si dirige verso la porta della sua camera. Gillis apre ed entra.

NORMA: Grazie, caro. Grazie, Joe.

Joe!
(Rumore della porta che si chiude.)

370 (P.M.) - Norma entra in campo e si avvicina alla porta di Gillis. Si guarda in un piccolo specchio fissato alla parete. Si strappa dal volto le strisce adesive e si ravvia i capelli. Si dà un tono, e si accosta alla porta.

(Musica.)

NORMA: Posso entrare, Joe? Ora non piango piú. Va tutto bene. Joe, dimmi che non sei arrabbiato. Dimmi che tutto è come prima, Joe.

Spinge la porta ed entra.

371 (C.L.) - Gillis toglie le cami-

(Musica.)

cie dal cassetto del comò. Norma entra e si ferma sulla soglia. Gillis viene avanti e ripone le camicie nella valigia, aperta sul letto. *Panoramica* per seguire Gillis che si dirige verso il guardaroba. Prende un vestito e viene a riporlo nella valigia.

NORMA: Joe!

Che fai, Joe?

Che cosa fai, Joe?

GILLIS: Faccio le valigie.

372 (P.P.P.) - Norma, con un'espressione di terrore sul volto.

(Musica.)

NORMA: Mi abbandoni?
GILLIS (*f. c.*): Sí, Norma.
NORMA: Non lo farai! Max! Max!

373 (F.I.) - Gillis. Si toglie l'orologio da polso.
Lo getta sul letto. Norma entra in campo. Gillis trae di tasca il portasigarette e l'accenditore, e li getta sul letto.
Gillis sgancia la catenella per le chiavi.

(Musica.)

GILLIS: Grazie per l'uso di questo magnifico guardaroba. E grazie per l'uso di tutti questi bei ninnoli. Il resto è nel cassetto in alto.
NORMA: E' tutto tuo. Te li ho regalati.
GILLIS: Ed io li prenderei senza pensarci un attimo, solo che è roba un po' troppo chic per uno che stia seduto ad un tavolo di redazione a Dayton, nell'Ohio.

374 (P.A.) - Norma. Gillis di spalle, *accanto alla m.d.p.* sta facendo la valigia. Norma allontana con il braccio le gioie.

(Musica.)

NORMA: Questo è niente! Potrai avere tutto ciò che vorrai. Che cosa vuoi? Denaro?
GILLIS: Norma, lo butteresti via. Io non servo per questo lavoro. Non servo piú.

Gillis chiude la valigia, stringe una delle due cinghie di sicurezza. Norma afferra la valigia, china il capo.

NORMA: Non puoi andar via! Max! Max! Non posso vivere senza di te.

375 (F.I.) - I due. Gillis scosta le mani di Norma e fissa la seconda cinghia.

Tu sai che non ho paura di morire!
GILLIS: Questo interessa te sola.
NORMA: Tu credi che me la sia sognata la pistola, non è vero? E va bene.

Norma esce di campo. Gillis solleva la valigia e si avvia. *Panoramica* per seguirlo mentre attraversa la camera e depone la valigia sul pavimento. Si scopre cosí Nor-

ma che avanza verso di lui con la rivoltella sulla palma delle mani. Gillis cambia i gemelli.

NORMA: Ecco, tu non mi credevi! Ed ora pensi che io non abbia il coraggio, no?
GILLIS: Ma certo, purché sia una bella scena madre.
NORMA: A te non importa, vero? Benissimo, importerà a centinaia di migliaia di persone.

Gillis getta i gemelli d'oro sul letto e si avvia.

GILLIS: Oh, svegliati, Norma! Ti ammazzi davanti a una platea vuota. Il pubblico se n'è andato vent'anni fa. Rénditene conto!
NORMA: Non è vero! Mi vogliono ancora.

Norma viene avanti e gli si para dinanzi.

GILLIS: Nessuno ti vuole.
NORMA: E la Paramount? E De Mille?
GILLIS: Voleva risparmiarti un dolore. La Paramount voleva solo noleggiare la tua macchina.
NORMA: Che cosa voleva?
GILLIS: DeMille non ha avuto il coraggio di dirtelo.
(Musica.)

376 (F.I.) - Max entra nella camera.

(*f. c.*): Nessuno di noi ha avuto il coraggio.

Si ferma.

NORMA (*f. c.*): Non è vero! Mi vogliono, mi vogliono ancora.

377 (P.M.) - Norma, con le mani strette al petto. Gillis la tratta duramente: se ne libera, e fa per uscire.

GILLIS: Diglielo, Max. Avanti, falle questo favore! Dille che non ci sarà nessun film!

378 (P.M.) - Max, immobile.

(*f. c.*): Che di lettere di ammiratori non ci sono che quelle che le scrivi tu!
NORMA (*f. c.*): Questo non è vero! Max!

Panoramica per seguire Max che traversa la stanza, prende la valigia. Ora sono in campo anche Norma e Gillis. Max esce. Norma viene avanti.

MAX: Madame è la piú grande di ttute le attrici. Porto i bagagli del signor Gillis alla macchina.
NORMA: Hai sentito? Io sono una grande attrice!
GILLIS: Norma, tu sei una donna di cinquant'anni. Svegliati! Non è una tragedia aver cinquant'anni... purché non cerchi di averne venticinque.

NORMA: Sono la piú grande di tutte le attrici.

Gillis prende la macchina da scrivere. Esce. Norma lo segue con uno sguardo allucinato.

GILLIS: Addio, Norma.
NORMA: Non si abbandonano le dive. Per questo sono dive.

379 (C.L.) - Lo scalone e l'ingresso. Gillis entra in campo e scende.

(Musica.)

380 (C.L.) - Il corridoio al primo piano. Entra in campo Norma con la rivoltella in pugno, e viene avanti sino alla ringhiera. Poi si dirige verso lo scalone.

(Musica.)

NORMA: Joe!

Joe!

381 (C.L. dall'alto) - L'ingresso. Gillis scende lo scalone, raggiunge la porta ed esce.

(Musica.)

NORMA (*f. c.*): Joe!

382 (C.L.L.) - Dinanzi alla casa. Gillis esce e viene avanti, portando la macchina da scrivere. Esce Norma, di corsa.

NORMA: Joe!

Gillis continua ad avanzare verso la piscina. Norma spara, lo colpisce nella schiena. Gillis continua a camminare. *La m.d.p. esclude* Norma. Un altro colpo nella schiena. Barcollando, Gillis si avvicina alla piscina. Perde la macchina. Si volta: un altro colpo lo raggiunge allo stomaco. Cade nella piscina. *Panoramica.*

(Colpo di pistola.)

(Colpo di pistola.)
(Cessa la musica.)

(Colpo di pistola.)
(Il corpo piomba nell'acqua.)
(Musica.)

383 (F.I.) - Max risale la scaletta del giardino. *Panoramica* per seguirlo mentre si dirige verso la piscina, dove si scorge il corpo di Gillis. Si ferma un istante, poi si precipita verso casa. *La m.d.p. include* Norma, ferma sugli scalini.

(Musica.)

384 (P.M.) - Norma, appoggiata a una colonna, con gli occhi sbarrati.

(Musica.)

NORMA (*in un sussurro*): Le dive non hanno età, vero?

Dissolve in:

385 (C.M.) - Il cadavere di Gil-

(Musica.)

lis nella piscina, di sott'acqua. Riflessi sul fondo, agenti, giornalisti e fotografi.

VOCE DI GILLIS: Ecco, s'era cominciato di qui. Siamo tornati alla piscina...

386 (C.L.) - Un gruppo di agenti, giornalisti e fotografi ai bordi della piscina.
Si fanno fotografie del cadavere in acqua. Entrano in campo due agenti con un paio di pertiche, agganciano il cadavere e lo traggono fuori dell'acqua.
Si fanno altre fotografie. Gli agenti afferrano il cadavere e lo trascinano sul bordo della piscina.

(Musica.)

... a quella piscina che avevo sempre desiderato. E' l'alba ormai, e debbono avermi fotografato un migliaio di volte. Poi prendono una di quelle pertiche che servono per la potatura e mi ripescano, con molti riguardi. Curioso come diventano premurosi e gentili quando uno è morto.

387 (F.I.) - Il cadavere deposto sul vialetto. Gli agenti lo rivoltano, mettendolo a giacere sulla schiena.

(Musica.)

VOCE DI GILLIS: Mi tirano a riva come se fossi un balenottero arpionato e cominciano ad esaminare le ferite. Cosí, per scrupolo di controllo. Intanto, si era scatenata la gazzarra.

388 (C.L.) - Dinanzi alla casa, sulla strada. Due agenti di guardia alla porta trattengono una folla di curiosi che si agitano e urlano per entrare.

(Clamore della folla.)

VOCE DI GILLIS: Poliziotti, giornalisti, vicini di casa, passanti... tanta gente e tanta confusione la trovate solo quando a Los Angeles aprono uno di quei « grandi magazzini ». Arrivarono anche quelli delle « attualità »

389 (C.M.) - Giunge una macchina con a bordo gli operatori delle « attualità ». Sul fondo la folla dei curiosi. Gli operatori prendono gli apparecchi e scendono.

con gran fracasso. Qui c'era materia per far divertire la gente.

(Clamore della folla.)

VOCE DI GILLIS: Senza pietà.

390 (C.M.) - Agenti, giornalisti e fotografi ai bordi della piscina. Entrano due inservienti con una barella. Su di essa viene deposto il cadavere, avvolto in una coperta.

(Musica.)

Che cosa avrebbero fatto a Norma? Anche se in Assise riusciva a cavar-

Gli inservienti sollevano la barella e si avviano, seguiti da *panoramica*.

sela... delitto passionale, infermità mentale... quei titoli l'avrebbero uccisa. « Una diva assassina ». « Il delitto di un'attrice dimenticata da tutti ».
(Cessa la musica.)

391 (C.M.) - L'ingresso della casa. Due agenti di guardia alla porta. Entra un tenente di polizia. *Panoramica* per seguirlo mentre si fa largo tra la folla degli agenti, dei giornalisti e dei fotografi e raggiunge il telefono, sul fondo.

(Rumore del quadrante telefonico.)

392 (P.A.) - Il tenente forma un numero. Sul fondo, un gruppo di persone intorno alla ringhiera dello scalone.

(Clamore della folla.)

TENENTE: L'ufficio del giudice istruttore? Vorrei parlare col giudice.
(Rumore della levetta abbassata più volte.)

Il tenente abbassa la levetta con impazienza.

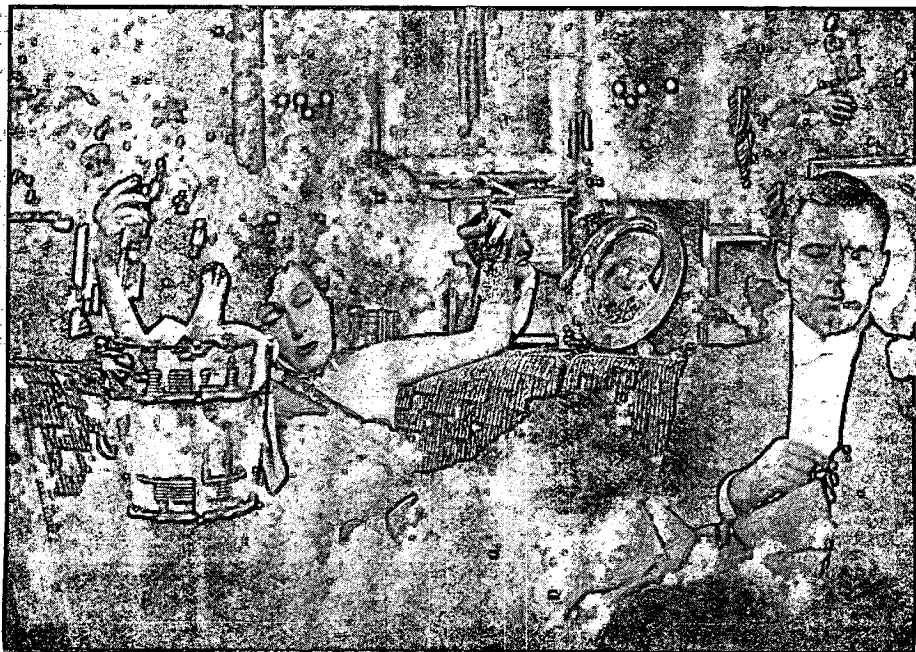
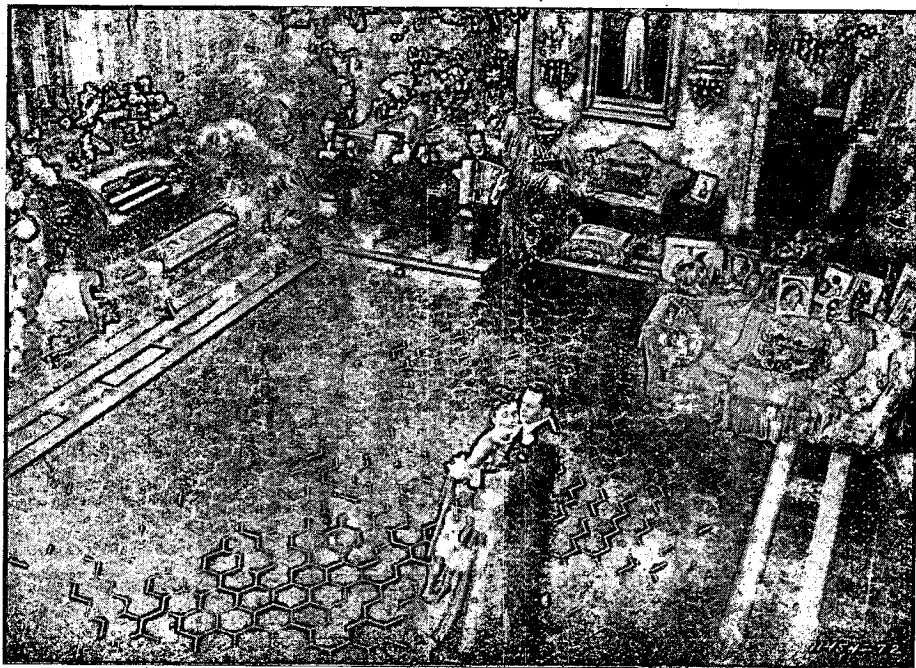
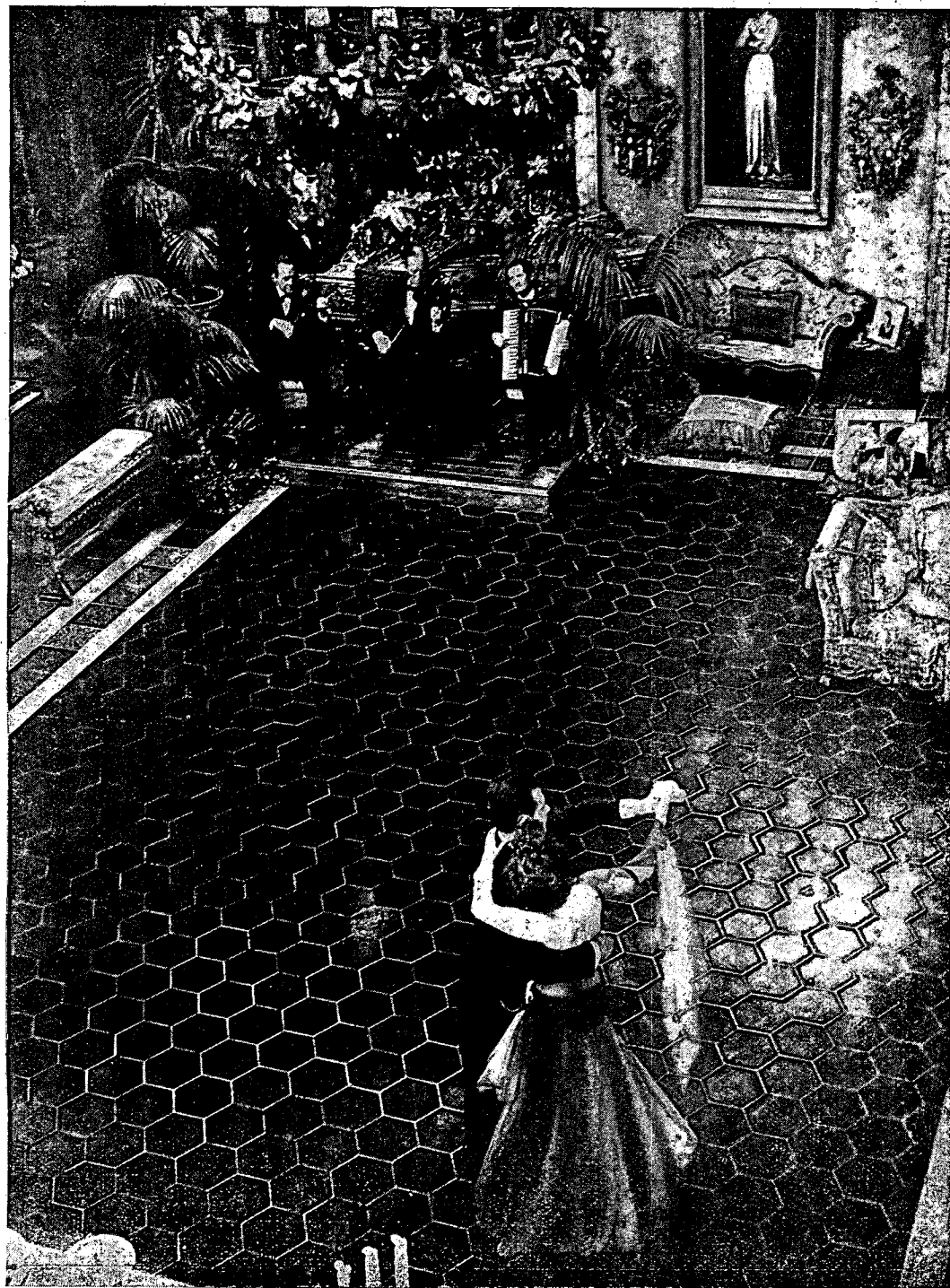
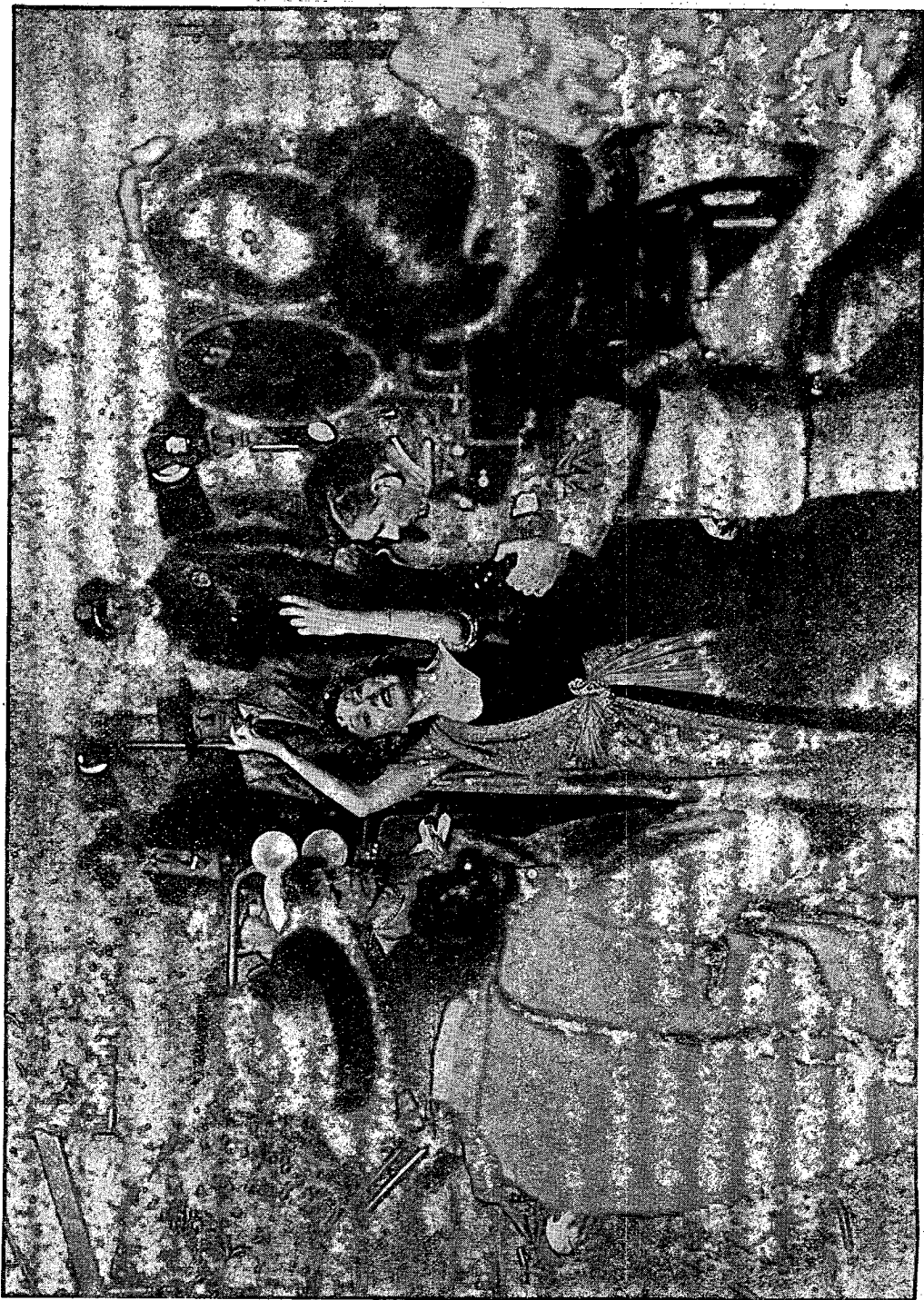
Chi parla?
(Il rumore di prima.)

393 (P.A.) Hedda Hopper seduta sul letto, in camera di Norma. Ha in mano il telefono. Sul fondo due agenti.

HEDDA HOPPER: Togliti di mezzo. Questo è piú importante. La cronaca del « *Times* »? Parla Hedda Hopper. Sono nella camera da letto di Norma Desmond. Non c'è bisogno di farlo riscrivere. Non seccarmi. Passalo così. Sei pronto? « Mentre l'alba sorge sulla casa del delitto, Norma Desmond, famosa diva del *muto*, versa in uno stato di completa prostrazione mentale.

Panoramica. Si inquadra prima Max poi Norma seduta dinanzi alla toilette. Il capo della squadra mobile e un capitano della polizia in piedi, alle sue spalle. Altre persone sono in campo. Hedda Hopper è ora fuori campo. Norma non si rende conto di quel che accade.

CAPITANO (*f. c.*): Ammette di aver ucciso quest'uomo, signorina Desmond?
(Le battute seguenti si sovrappongono.)
HOPPER (*f. c.*): Pare sia sceso un velo di silenzio intorno a lei. E' seduta nel suo lussuoso boudoir, nella villa di Sunset Boulevard...
CAPO SQUADRA MOBILE: Aveva intenzione di ucciderlo? Risponda almeno a questo.

SUNSET BLVD.
NH54-2

CAPITANO: C'è stato un litigio, all'improvviso? C'era già stato qualche screzio fra voi?

394 (P.M.) - Norma si sta acconciando i capelli. Il capo della squadra mobile (che ha in mano la rivoltella) e il capitano sono in piedi, dietro di lei.

CAPO: Se c'è stato un litigio, come mai questa rivoltella si trovava qui?
CAPITANO: Quest'uomo... dove l'ha conosciuto? Da dove veniva? Chi è?

395 (F.I.) - Il tenente entra nella stanza da letto. *Panoramica* per seguirlo mentre si avvicina ai funzionari che stanno interrogando Norma. Questa continua ad acconciarsi i capelli.

CAPITANO (*f. c.*): Lo odiava? Aveva pensato altre volte (*in campo*) di far questo?
CAPO: C'era stato un furto? L'aveva scoperto mentre cercava di rubare? O si era accorta che aveva rubato qualcosa?
TENENTE: Sono arrivati gli operatori delle « attualità ».

396 (P.P.) - Norma, che tiene uno specchio nella mano, mostra di interessarsi a quel che ode.

(Musica d'organo.)

CAPO (*f. c.*): Digli che spariscano dalla circolazione! Non è il momento delle macchine da presa. Dunque, signorina Desmond, non ha nulla da dirci?
NORMA: Macchine da presa?
Che c'è Max?

Cerca Max con lo sguardo.

397 (F.I.) - Max in piedi, accanto al letto. Sul fondo è seduta Hedda. Due agenti sono presso la finestra. Max si avvicina a Norma, seguito da *panoramica*. Sono ora in campo il capo della squadra mobile, il capitano e due altri.

(Musica d'organo.)

MAX: Sono arrivate le macchine da presa.
NORMA: Ah sì? Dí al signor De Mille che fra un attimo sono in teatro.

398 P.M.) - Il capo della squadra mobile e il capitano.

(Musica d'organo.)
CAPO: E questo che è?

399 (P.P.) - Max. Fa un cenno ai due funzionari.

(Musica d'organo.)

400 (P.M.) - I due funzionari si scambiano uno sguardo. Il capitano si china verso il capo della squadra mobile.

(Musica d'organo.)

CAPITANO: Beh, è modo per farla scendere.
CAPO: Ehm, ehm. Teniamo pronta la macchina subito fuori della porta. (*a Max*): Va bene.

401 (F.I.) - Norma si ravvia i capelli. In piedi, intorno a lei, Max, il capitano, il capo della squadra mobile e tre agenti.

(Musica d'organo.)

MAX: Tutto è pronto, Madame.
NORMA: Grazie, Max.

Max viene avanti ed esce di campo.

I signori mi scuseranno, ma debbo prepararmi per la scena.

Si passa il piumino della cipria sul collo e sul viso.

402 (C.M.) - Lo scalone e l'ingresso. Molti fotografi e giornalisti disseminati sulle scale e accanto all'ingresso. Entra in campo Max, e scende le scale rapidamente. Si dirige verso gli operatori (*panoramica*) che hanno già sistemato le macchine da presa al fondo dello scalone.

(Musica d'organo.)

UN GIORNALISTA: Che succede lassú?
UNA GIORNALISTA: Non ha nulla da dirci?
UN GIORNALISTA: Perché l'ha fatto?
UNA GIORNALISTA: Ha confessato?
MAX: Tutto a posto, signori?
OPERATORE: A posto.
MAX: Pronte le luci?
SECONDO OPERATORE: Pronte.

Max va accanto alle macchine da presa. Tutti guardano in alto.

(Si apre una porta f. c.)

403 (F.I.) - Il corridoio al primo piano. Entra in campo Norma, abbigliata alla Salomè. La seguono il capo della squadra mobile, il capitano, Hedda Hopper e molti altri. *Panoramica.* Norma giunge sino alla ringhiera, dove è bloccata da uno stuolo di fotografi che si urtano a vicenda e lottano per conquistarsi la migliore posizione.

(Chiasso dei fotografi.)

MAX (*f. c.*): Silenzio, tutti!
(Musica d'organo.)

404 (P.A.) - Max e un operatore. Max fa un cenno verso l'alto. Si accendono le luci sul fondo.

MAX: Luci!

(Squilli di tromba.)

405 (F.I.) - Norma e gli altri sulle scale, nell'istante in cui si accendono i riflettori.

(Musica d'organo.)

(Squilli di tromba.)

406 (P.A.) - Max e i due operatori.

(Musica d'organo.)

MAX: Sei pronta, Norma?

407 (P.M.) - Norma fuori di sé abbagliata dalle luci. Avanza verso la ringhiera. Dietro di lei Hedda Hopper e i funzionari.

(Musica.)

NORMA: Che scena è? Dove sono?

408 (P.A.) - Max e i due operatori.

(Musica.)

MAX: Questo è lo scalone del palazzo!

409 (P.M.) - Norma confusa. Dietro di lei Hedda Hopper e i funzionari. A poco a poco Norma afferra ciò che ha detto Max.

(Musica.)

NORMA: Ah... si... si.

410 P.A.) - Max e i due operatori.

(Musica.)

NORMA (*f. c.*): Laggiú, aspettano la principessa.

411 (P.M.) - Norma si mette in posa, pronta a recitare. Sul fondo Hedda Hopper e gli agenti.

(Musica.)

NORMA: Sono pronta.

412 (P.A.) - Max e i due operatori.
Le macchine in azione.

(Musica.)

MAX: Va bene. Motore!
(Rumore delle macchine da presa.)
Azione!

Max osserva con ansia le mosse di Norma.

VOCE DI GILLIS: Cosí finirono per girare... le macchine da presa.

413 (C.M.) - Norma entra in campo sullo scalone e scende lentamente, passando accanto a giornalisti e fotografi. *Panoramica e carrello indietro.* Un aiuto punta su di lei un fascio di lampade e l'accompagna.

(Musica.)

VOCE DI GILLIS: La vita, che sa essere stranamente misericordiosa, ebbe pietà di Norma Desmond. Il sogno al quale si era cosí disperatamente aggrappata, l'accolse dentro di sé.

414 (P.A.) - Dall'alto dello scalone, Hedda Hopper e gli altri seguono, con sguardo pietoso, i movimenti di Norma *f.c.*

(Musica.)

415 (P.M.) - Max, oppresso dall'angoscia, e i due operatori.

(Musica.)

416 (P.M.) - Norma al fondo dello scalone. Si ferma, muove le mani « alla Salomè ». Giornalisti e fotografi la circondano. Guarda *f.c.*, come verso un pubblico immaginario, e fa gesti complicati e strani.

(Musica.)

NORMA: Non posso continuare la scena. Sono troppo felice! Signor De Mille, non le spiace se dico qualche parola? Grazie. Voglió dire soltanto, a tutti voi, come io sia felice di tornare in teatro di posa, di fare di nuovo un film! Voi non sapete quanto abbia sentito la vostra mancanza. Vi prometto che non vi abbandonerò mai piú. Perché dopo « Salomé », faremo un altro film, e poi un altro ancora. Questa è la mia vita! Lo sarà per sempre! Non c'è nessun altro... solo noi... e le macchine da presa... e quella magnifica gente, nel buio della sala.

Ecco, signor DeMille, sono pronta per il primo piano.

417 (P.M.) - Max e i due operatori che seguono la scena di Norma.

(Musica.)

418 (P.M.) - Norma circondata da giornalisti e fotografi. Scivola in avanti. *Carrello indietro.* Norma avanza ancora e si ferma in P.P.P.

(Musica.)

Dissolvenza di chiusura

Dissolvenza di apertura

FINE

Dissolve in:

Personaggi e interpreti

(Musica.)

Joe Gillis	William Holden
Norma Desmond	Gloria Swanson
Max von Mayerling	Erich von Stroheim
Betty Schaefer	Nancy Olson
Sheldrake	Fred Clark
Morino	Lloyd Gough
Artie Green	Jack Webb
Incaricato delle « pompe funebri »	Franklyn Farnum
Primo esattore	Larry Blake
Secondo esattore	Charles Dayton

Impersonano se stessi

Cecil B. DeMille

Hedda Hopper	H. B. Warner
Buster Keaton	Ray Evans
Anna Q. Nilsson	Jay Livingston

Dissolvenza di chiusura *(Cessa la musica.)*

Filmografia

IN GERMANIA

1929-30 — soggetto e sceneggiatura di *Menschen am Sonntag*. Regía di Robert Siodmak.

1930-31 — sceneggiatura (in collaborazione) di *Der falsche Ehemann*. Regía di Johannes Guter.

1931 — sceneggiatura di *Emil und die Detective* (*La terribile armata*). Regía di Gerhardt Lamprecht.
— sceneggiatura (in collaborazione) di *Ihre Hoheit befiehlt*. Regía di Hanns Schwarz.
— sceneggiatura (in collaborazione) di *Der Mann, der seinen Mörder sucht*. Regía di Robert Siodmak.

1932 — sceneggiatura (in collaborazione) di *Das Blaue vom Himmel*. Regía di Viktor Janson.
— sceneggiatura (in collaborazione) di *Ein blonder Traum* (*Sogno biondo*).
— sceneggiatura di *Es war einmal ein Waltzer*. Regía di Viktor Janson.
— sceneggiatura (in collaborazione) di *Scampolo, ein Kind der Strasse*. Regía di Hans Steinhoff.

1932-33 — sceneggiatura (in collaborazione) di *Madame wünscht keine Kinder*. Regía di Hans Steinhoff.

1933 — sceneggiatura (in collaborazione) di *Was Frauen Träumen*. Regía di Geza von Bolvary.

IN FRANCIA

1933 — soggetto (in collaborazione) di *Adorable* (*Principessa innamorata*). Regía di William Dieterle.

1933-34 — *Mauvaise graine* (*Amore che redime*) - Prod.: Comp. Nouvelle Commerc. Soggetto: Billy Wilder - Sceneggiatura: Alexandre Esway e H. G. Lustig - Regía: Alexandre Esway e Billy Wilder - Attori: Danielle Darrieux, Pierre Mingand, Raymond Galle, Paul Velsa, Jean Wall, Michel Duran, Maupi, Paul Escoffier.

NEGLI STATI UNITI

1934 — soggetto (in collaborazione) di *One Exciting Adventure*.
— soggetto e sceneggiatura (in collaborazione) di *Music in the Air* (*Musica nell'aria*). Regía di Joe May.

1935 — sceneggiatura (in collaborazione) di *Lottery Lover* (*Una moglie in lotteria*).

1937 — soggetto (in collaborazione) di *Champagne Waltz* (*Valzer Champagne*). Regía di Edward Sutherland.

1938 — sceneggiatura (in collaborazione con Charles Brackett) di *Bluebeard's eighth Wife* (*L'ottava moglie di Barbablú*). Regía di Ernst Lubitsch.

1939 — soggetto e sceneggiatura (in collaborazione con Charles Brackett) di *Midnight* (*La signora di mezzanotte*). Regía di Mitchell Leisen.

— soggetto e sceneggiatura (in collaborazione con Charles Brackett) di *What a Life!* Regía di J. Theodore Reed.

— sceneggiatura (in collaborazione con Charles Brackett e Walter Reisch) di *Ninotchka* (*Ninotcka*). Regía di Ernst Lubitsch.

1940 — soggetto e sceneggiatura (in collaborazione di Charles Brackett) di *Rhythm on the River*. Regía di Victor Schertzinger.

— soggetto e sceneggiatura (in collaborazione con Charles Brackett) di *Arise, my Love* (*Arrivederci in Francia*). Regía di Mitchell Leisen.

1941 — soggetto (in collaborazione con Thomas Monroe) e sceneggiatura (in collaborazione con Charles Brackett) di *Ball of Fire* (*Colpo di fulmine*). Regía di Howard Hawks.

— sceneggiatura (in collaborazione con Charles Brackett) di *Hold Back the Dawn* (*La porta d'oro*). Regía di Mitchell Leisen.

1942 — *The Major and the Minor* (*Frutto proibito*) - Prod.: Paramount - Soggetto: riduzione di una commedia di Edward Childs e di un romanzo di Fannie Kilbourne - Sceneggiatura: Charles Brackett e Billy Wilder - Regía: Billy Wilder - Fotografia: Leo Tover - Musica: Robert Emmett Dolan - Scenografia: Hans Dreier e Roland Anderson - Costumi: Edith Head - Attori: Ginger Rogers, Ray Milland, Rita Johnson, Diana Lynn, Robert Benchley, Frankie Thomas, Edward Fielding, Raymond Roe, Charles Smith, Lola Rogers, Billy Dawson, Tommy Dugan, Larry Nunn, Norma Varden, Mary Field, Erno Verebes, Boyd Irwin.

1943 — *Five Graves to Cairo* - Prod: Paramount - Soggetto: riduzione della commedia di Lajos Biro - Sceneggiatura: Charles Brackett e Billy Wilder - Regía: Billy Wilder - Fotografia: John F. Seitz - Musica: Miklos Rozsa - Scenografia: Hans Dreier e Ernst Gegte - Attori: Erich von Stroheim, Franchot Tone, Anne Baxter, Akim Tamiroff, Fortunio Bonanova, Peter Van Eyck, Konstantin Shayne, Fred Nurney, Miles Mander, Ian Keith, Leslie Denison.

1944 — *Double Indemnity* (*La fiamma del peccato*) - Prod.: Paramount - Soggetto: riduzione dal romanzo di James Cain - Sceneggiatura: Billy Wilder e Raymond Chandler - Fotografia: John F. Seitz - Musica: Miklos Rozsa - Scenografia: Hans Dreier e Hal Pereira - Attori: Barbara Stanwyck, Fred MacMurray, Edward G. Robinson, Jean Heather, Tom Powers, Byron Barr, Richard Gaines, Porter Hall, Fortunio Bonanova, Jihn Philliber, Boyd Irwin, Mona Freeman, Betty Farrington.

1945 — *The Lost Week-End* (*Giorni perduti*) - Prod.: Paramount - Soggetto: riduzione del romanzo di Charles Jackson - Sceneggiatura: Charles Brackett e Billy Wilder - Fotografia: Jon F. Seitz - Musica: Miklos Rozsa - Scenografia: Hans Dreier e Earl Hedrick - Attori: Ray Milland, Jane Wyman, Philip Terry, Howard De Silva, Doris Dowling, Mary Young, Frank Faylen, Anita Bolster, Lillian Fontaine, Frank Orth, Lewis L. Russell, Theodora Lynch, Byron Foulger.

1947 — *The Emperor's Waltz* (*Il valzer dell'imperatore*) - Prod.: Paramount - Soggetto e sceneggiatura: Billy Wilder e Charles Brackett - Regía: Billy Wilder - Fotografia: George Barnes - Musica: Victor Young - Scenografia: Hans Dreier e Franz Bechelin - Attori: Bing Crosby, Jean Fontaine, Richard Haydn, Roland Culver, Lucille Watson, Harold Wermilyea, Sig Ruman, Julie Dean, Bert Prival, Alma Macrorie.

1947-48 — soggetto (in collaborazione con Thomas Monroe e sceneggiatura (in collaborazione con Charles Brackett) di *A Song In Born* (*Venere e il professore*), rifacimento di *Ball of Fire*. Regía di Howard Hawks.

1948 — *A Foreign Affair* (*Scandalo internazionale*) - Prod.: Paramount - Soggetto: David Shaw - Sceneggiatura: Billy Wilder, Charles Brackett e Richard L. Breen - Regía: Billy Wilder - Fotografia: Charles B. Lang - Musica: Frederick Hollander - Scenografia: Hans Dreier - Attori: Marlene Dietrich, John Lund, Jean Arthur, Millard Mitchell, Peter von Zorneck, Stanley Proger, Billy Murphy, Gordon Jones, Freddie Steel, Raimond Bond, Boyd Davis, Robert Malcom, Charles Meredith, Michael Raffeto, James Larmore, Damian O'Flynn, Frank Fenton, Harlan Tucker, William Neff, George Carleton, Zivko Simunovich.

1950 — *Sunset Boulevard* (*Viale del tramonto*) - Prod.: Paramount - Soggetto e sceneggiatura: Charles Brackett, Billy Wilder e D. M. Marschman jr. - Regía: Billy Wilder - Fotografia: John F. Seitz - Musica: Franz Waxman - Scenografia: Hans Dreier e John Meehan - Attori: Gloria Swanson, William Holden, Erich von Stroheim, Nancy Olson, Fred Clark, Lloyd Gough, Jack Webb, Cecil B. DeMille, Hedda Hopper, Buster Keaton, Anna Q. Nilsson, H. B. Warner, Franklyn Farnum, Ray Evans, Jay Livingstone.

1951 — *The Big Carnival* - Prod.: Paramount - Soggetto e sceneggiatura: Billy Wilder, Lesser Samuels e Walter Newman - Regía: Billy Wilder - Fotografia: Charles B. Lang - Musica: Hugo Friedhofer - Scenografia: Hal Pereira e Earl Hedrick - Attori: Kirk Douglas, Jan Sterling, Bob Arthur, Porter Hall, Frank Cady, Richard Benedict, Ray Teal, Lewis Martin, John Berkes, Frances Dominquez, Gene Evans, Frank, Jaquet, Harry Harvey, Bob Bumpas.

Bibliografia

Guido Aristarco: *Il valzer dell'imperatore* (Film di questi giorni), *Cinema*, n. 29, 30 dicembre 1949.

— *Viale del tramonto* (Film di questi giorni), *Cinema*, n. 59, 1° aprile 1951.

— *La violenza e la grazia* - *Cinema*, n. 70, 15 settembre 1951.

Giulio Cesare Castello: *Billy Wilder* - *Cinema*, n. 14, 19 maggio 1949.

Jean-Pierre Chartier: *Les Américains aussi font des film noirs*, *Revue du Cinéma*, n. 2, nov. 1946.

Fernaldo Di Giammatteo: *Empor Waltz* (I film), *Bianco e Nero*, anno XI, n. 2, febbraio 1950.

— *Sunset Boulevard* (I film), *Bianco e Nero*, anno XII, n. 5, maggio 1951.

John Gassner e Dudley Nichols - *Best Film Plays* 1945 - Crown Publishers, New York, 1946 (contiene la sceneggiatrua di *Double Indemnity*).

Massimo Mida: *Wilder riconduce Chevalier alla « vedova allegra »* (Intervista con B. Wilder), *Cinema*, n. 55, 1° febbraio 1951.

Paul Rotha e Richard Griffith: *The Film Till Now* - Vision Press, London, 1949 (pagg. 503-504).

Giorgio Santarelli: *Viale del tramondo* (Prima visione), *Rivista del Cinematografo*, n. 4, 1951.

T. H. Wenning: *Wilder e la Swanson sul « Sunset Boulevard »* - *Cinema*, n. 45, 30 agosto 1950.

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

INDICE GENERALE DEL VOLUME XVIII

(Annata 1951)

a cura di Corrado Terzi

(Il numero romano indica il fascicolo, quello arabo la pagina. I nomi ed i titoli in carattere più piccolo appartengono alle rubriche).

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XII - NUMERO 11-12 NOVEMBRE - DICEMBRE 1951

Indice per materie

Generalità e varie

Es etica

Critica e storia

Libri e bibliografie

Film e Filmografie

Quaderni speciali

Tavole fuori testo

Rubriche

Indice per autori

Indice dei film

Indice dei nomi

A

B

C

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Y

Z

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34-734